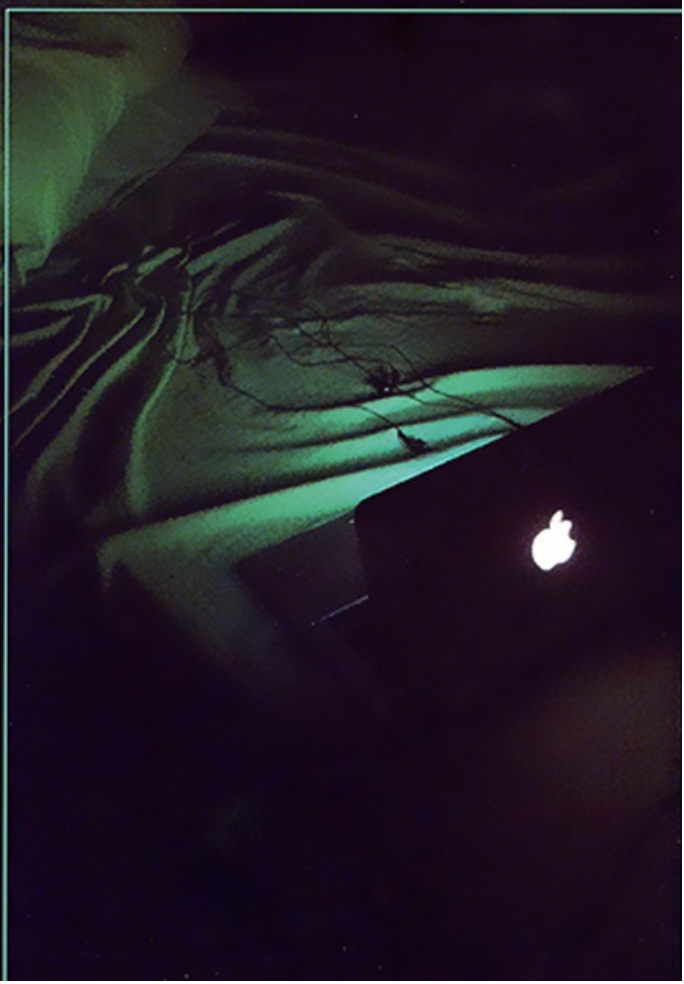
Apuntes autistas

Alberto Fuguet

ALFAGUARA

Alberto Fuguet

Apuntes autistas



ALBERTO FUGUET

apuntes autistas

© 2007, Alberto Fuguet

© De esta edición:

ISBN ebook: 978-956-347-009-3

Diseño de Colección: Ricardo Alarcón Klaussen

septiembre 2005).

Fotografías interiores: Alberto Fuguet / Jaime Fuguet

Conversión ebook: Kiwitech

A Edmundo Paz Soldán

(q tb tiene algo de autista)

A Valentina Justiniano

(q no tiene nada)

Nota

Todo libro o toda obra creativa es, en su esencia, una postal del momento en que el creador la hizo. Las obras de ficción responden a un cierto estado de ánimo o captan el grado de calma o de tormenta de las aguas en que se estaba navegando a la hora de inventar ese libro.

Cuando pienso en cada libro mío, no sólo me acuerdo de la trama, de los personajes, sino de cómo estaba, qué estaba haciendo, cuál era mi ánimo o mi fortaleza cuando estuve sumergido en ese libro.

Este libro —estos apuntes— es una suerte de postal desde el abismo. Un salvavidas portátil para mantener algo parecido a la sanidad durante dos o tres años de trabajo intenso y, sobre todo, de exposición. No tanto mediática, sino de tener que estar en constante movimiento, en constante viaje, en constante interacción con mucha gente, alguna fascinante, alguna desechable, tantos rostros intercambiables, tanta conversación inútil. Nunca he estado con tanta, tanta gente, nunca he estado en tantas reuniones, nunca he sentido de manera tan precisa que la energía se agota y que se no recupera así como así. Si no fuera por este libro, y por la escritura de *Perdido*, el guión, creo que me hubiera empezado a asustar.

Raro: de tanto no querer escribir, ahora capto que sí tengo que hacerlo. Escribir y filmar. Las dos cosas. De tanto responder si prefiero escribir o filmar, si tuviera que optar, llegué finalmente a la respuesta: narrar. Soy un narrador, a veces por escrito, a veces visual, a veces periodístico. Es a lo que me dedico. Y me gusta. Además, no soy muy bueno para otra cosa.

apuntes autistas apareció primero como notas en mi moleskine, en ciertos post de blogs, en una carpeta marcada como «no-ficción» en mi Power Book. Desde el principio tuve claro que, para alcanzar mi sueño fílmico, no iba a poder escribir, pero al poco tiempo capté que si no escribía algo, aunque fueran sólo apuntes arbitrararios, iba a desaparecer. Y cero sueños, fílmicos o de otro tipo.

Filmar es fascinante, producir es lo peor, y todo lo que tiene que ver con fondos, dineros, boletas de garantía, relaciones públicas, coordinaciones, etcétera, sencillamente te mata. Te quita mucho tiempo para eso que es básico para crear: leer, narrar, mirar, viajar y, quizás el capítulo que falta en este libro, no hacer nada pero hacerlo bien.

apuntes autistas es un libro. No sé bien de qué tipo. Tampoco me importa. Sí sé que es mío.

Creo que se trata, de alguna manera, de cuentos cortos sobre hechos reales. O ensayos sobre temas que me interesan. Todo es en primera persona. Eso sí. En medio de tanto ajetreo, necesitaba volver a mi ser autista. Quizás uno escribe las novelas para otros; o, lo que puede ser más exacto, para que el personaje que inventaste tenga una casa y deje de estar dentro tuyo.

Este libro, estos apuntes, fueron escritos para mí. El libro fue, durante dos años de movimiento y ruido blanco constante, una casa lejos de casa.

Bienvenidos.

Mi casa es tu casa.

AF, Santiago,

diciembre de 2006

Escribo porque tengo una necesidad innata de escribir. Escribo porque no puedo hacer trabajos normales como lo hacen otras personas. Escribo porque quiero leer libros como los que escribo.

Escribo porque estoy molesto con todo el mundo. Escribo porque adoro sentarme en un cuarto todo el día escribiendo. Escribo porque puedo participar de la vida real solamente si la cambio…

Escribo porque tengo miedo de ser olvidado. Escribo porque me gusta la gloria y el interés que escribir conlleva. Escribo para estar solo. Quizá

escribo porque espero entender por qué estoy tan, tan molesto con todos. Escribo porque me gusta ser leído. Escribo porque una vez que he empezado una novela, un ensayo, una página, quiero terminarla. Escribo porque todos esperan que escriba. Escribo porque tengo una convicción infantil en la inmortalidad de las bibliotecas, y en la manera como mis libros están en el estante. Escribo porque es emocionante convertir todas las bellezas y riquezas de la vida en palabras. Escribo no para escribir una historia sino para componer una historia. Escribo porque quiero escapar de la sensación anticipada de que hay un lugar al que debo ir pero al que —como en un sueño— no logro llegar. Escribo porque nunca he conseguido ser feliz. Escribo para ser feliz.

ORHAN PAMUK

La maleta de mi padre

(discurso de aceptación del Premio Nobel, 2006)

¿Qué es uno y qué es el universo? ¿Qué es uno en el universo? Uno, me aventuro, es los libros que ha leído, la pintura que ha visto, la música escuchada y olvidada, las calles recorridas. Uno es su niñez, su familia, unos cuantos amigos, algunos amores, bastantes fastidios. Uno está conformado por tiempos, aficiones y credos diferentes. En el momento en que escribo estas páginas puedo dividir mi vida en una fase larga, gustosa y gregaria, y otra, la más reciente, en que la soledad me parece un regalo de los dioses.

SERGIO PITOL

El arte de la fuga

The astonishing thing is that when you are most truly alone, when you truly enter a state of solitude, that is the moment when you are not alone anymore, when you start to feel your connection with others. In the process of writing or thinking about yourself, you actually become someone else.

PAUL AUSTER

The Art of Hunger

… gracias a la literatura, la vida se entiende y se vive mejor, y entender y vivir la vida mejor significa vivirla y compartirla con otros.

MARIO VARGAS LLOSA

La verdad de las mentiras

Viajar

Home has nothing to do with hearth, and everything to do with a state of mind; that one manś home may be his

compatriotś exile; that home is, finally, not the physical place, but the role and the self we choose to occupy.

PICO IYER

Escapar

Los verdaderos viajes son literarios y cinematográficos; ahí sí que uno se transporta, se aleja y vive otras experiencias. Pero cuando la gente decide viajar, no siempre habla de viaje. Habla de escape.

Escapar. Fíjense cómo habla la gente cuando lo hace en plan turístico. Me voy a pegar una *escapadita*. Miren los avisos de las agencias de viajes: *Escápese* al Caribe.

¿Escapar?

Qué palabra tan curiosa. Una palabra extremadamente fuerte. Escapar, huir, arrancar. Palabras clave de la industria del turismo. Palabras que más tienen que ver con la partida que con el destino.

¿Por qué no decir: me iré unos días a pasear a París; deseo volver a Nueva York; tengo ganas de conocer Tahití? No. La gente se *escapa* a Buenos Aires por tres días.

¿Escapar de qué?

La industria del turismo está obsesionada con los destinos, pero me imagino que aquellos que mueven los hilos la tienen clara: el destino no es tan importante como el punto de partida. Y esos sitios, el lugar desde donde parte el viajero, son sitios estresados. Esto, claro, depende del cristal con que se mire, por cierto. Para los neoyorquinos, escaparse a Santiago puede significar un descanso, una aventura, un relax. Y viceversa. Suena raro escaparse a Nueva York o Tokio o Londres y sentir que uno podrá alejarse de los problemas. Uno entiende que la gente quiera escaparse a una playa o a un monte, pero

los grandes destinos, sobre todo para el adulto joven, no son pueblitos perdidos en Suiza o las praderas de Saskatchewan, son ciudades o balnearios repletos de muchedumbre. Al parecer, la gente no quiere escapar de la gente, de la contaminación, del ruido, sino de ellos.

El turismo, a la larga, depende del cansancio y de la infelicidad tanto como de la curiosidad y el deseo de aventura. Más que desear escapar de la ciudad, del calor y del trabajo, la gente desea escapar de sí misma y de su entorno más cercano. Aunque sea por un rato. Al parecer, es más que un deseo veraniego; es un ansia atávica. Bob Dylan lo dice claro en *Things Have Changed: I've been trying to get as far away from myself as I can*. ¿Cuán lejos te puedes alejar de ti mismo? En *Closer*, de NIN, Reznor pide socorro, ayuda, intenta por todos los medios agarrarse/aferrarse de algo: *Help me become somebody else*. Con eso queda contento. No quiere salvarse; quiere ser otro. Con eso basta. Por ahora. Mutar, cambiar, zafar. Eso que Messenger ofrece por un rato con todos los nicks posibles. Ayúdame a transformarme en otro. Viajar, quizás, ayuda. Escapar. Veamos James, *Say Something: More than a drug is what I need/Need a change of scenery/Need a new life*.

La industria trata de esconder este hecho, pero creo que la tienen clara: no sólo se dedican a transportar pasajeros, en el fondo se dedican a calmar y a relajar a los que están mal o al borde del colapso. Que es lo mismo que lo que hacen los libros y las películas: te ayudan a escapar. Te envuelven en un viaje a otra parte. Pero viajes, leas o entres a una sala de cine, siempre habrá un final. Un final que perfectamente se puede llamar retorno. Un retorno del cual no puedes escapar.

Aún hoy, ya en el siglo XXI, uno se topa con alguna secretaria o pariente de alguien que te

explica que la persona a la que andas buscando está «en el extranjero».

Siempre me ha llamado la atención este giro: el extranjero.

Incluso en el lenguaje burocrático se habla de «viajes al exterior», «relaciones exteriores» y

«extranjería» (como si los inmigrantes fueran extraterrestres). Las palabras no mienten y, por algo, esta curiosa manera de referirse a lo que está más allá de nuestras fronteras aún persiste. Claro que, de a poco, va perdiendo peso esto de creer que todo lo que está «allá» es «raro», «sospechoso» y

«remoto». Viajar ya no es tan terminal y no requiere de valentía. No es

necesario quemar naves cada vez que uno decide viajar.

Quizás por eso las palabras asociadas al acto de viajar tienden a ser épicas: travesía, expedición, aventura. Pero esto es ahora. Hoy el extranjero está más cerca. De eso no cabe duda. La idea de ir a despedir a un viajero al aeropuerto ya parece una performance ligada al kitsch y a la vanguardia.

Incluso aquel que decide emigrar o partir por un buen tiempo sabe que tan lejos no estará y que, aun así, podrá estar conectado de mil maneras digitales.

La famosa primera frase de *The Go-Between* («el pasado es como un país extranjero») ya no tiene el mismo valor. Hoy el pasado es mucho más inexplicable e inasible que el extranjero. Si existiera una máquina del tiempo, no me cabe duda que viajar al Chile de 1964 sería bastante más raro y exótico y choqueante que viajar a Mendoza, Cleveland u Odessa.

Hasta hace muy poco, sin embargo, cuando uno viajaba volvía con una historia. Con un cuento.

Te subían los bonos. En efecto, por el solo hecho de viajar, uno terminaba algo aislado pues no podía compartir «lo visto» con los otros. La primera vez que fui a Buenos Aires, creo que en 1984, terminé relatando lo visto a todos mis compañeros de la Escuela de Periodismo. Las revistas *Humor* que traje, de inmediato se convirtieron en objeto de culto. Era tal la fascinación de los otros por escuchar las peripecias vividas «al otro lado», que uno terminaba narrando el viaje desde el comienzo hasta el fin.

Durante la década de los cuarenta, algunos editores locales tienen que haber almorzado con diversos viajeros locales e, impactados frente a las historias de sus comensales, quizás hayan contratado ahí mismo, en el Goyesca o el salón de té de Gath y Chaves, algunos libros de viajes. No de cualquier viaje. De viajes de chilenos. Quizás el precursor de este subgénero local haya sido Joaquín Edwards Bello con su libro *Tres meses en Río de Janeiro* . Notable título, preciso y ecónomico y sincero, que resume de manera magistral el tema del libro: tres meses en… bueno… en Río de Janeiro.

¿Da eso para un libro?

En esa época, parece que sí.

Me he ido obsesionando con ese subgénero criollo que terminó, como

tantas cosas, el año 1973

cuando, para muchos, el extranjero dejó de ser extranjero y el país sí. Quizás la última entrega de esta mirada ingenua y preglobal es *Viaje a USA*, de Benjamín Subercaseaux, el mismo escritor excéntrico de capa que insistía que nuestra geografía era loca. Durante décadas, Estados Unidos, aterrado que Rusia dominara el mundo, se dedicó a invitar a narradores de países «lejanos y amigos», a través del Departamento de Estado. Esta conexión de la CIA no derivó en novelas de espionaje, sino en recorridos por «el gigante del Norte» que, muchas veces, terminaron convertidos en libros-de-viaje/memorias de un nómade.

Zig-Zag, una editorial que entendía a su público como pocas, editó muchos de estos experimentos literarios. *Una chilena en USA*, de Angélica Alvaren, se publicó en 1958, y narra el viaje de una chilena que viaja sola (ya eso daba para una novela: ¿qué hace una mujer viajando sola?) de costa a costa, sumando un recorrido de «17.936 millas» a lo largo del año 57. En Miami, la señora Alvaren observa, quizás por primera vez, a otros latinoamericanos: «Vive aquí gran número de cubanos y portorriqueños, estos últimos no de muy buena calidad, siempre tienen problemas con la policía».

¿De dónde sacó esa estadística? No la revela. Lo curioso es que escribe esto recién aterrizada. «En cambio, los cubanos son buenas gentes, gustan de servir a los de lengua española y entre sus mujeres las hay muy lindas». No todo, claro, es racismo, prejuicio y provincianismo. «Es sorprendente cómo los papás llevan en sus brazos a sus hijos». O cómo se entusiasma con el desayuno: «cornflech (sic) con leche, crema, jamón, huevos, mermelada, y exquisito pan liviano como espuma y blanquísimo».

El gran Tito Mundt, periodista que dejó, entre sus muchos legados, la idea del «periodista a la antigua», resumió todos sus viajes en el clásico *De Chile a China* («he viajado mucho, amigo lector; mucho más de lo que usted se imagina»). Su especial capacidad de resumir, de concentrar todo un país en una línea, era su gran don. A lo largo de todo el libro, y todos los continentes, Mundt dispara y casi siempre acierta: «Mendoza es un Santiago al revés, con la cordillera al otro lado»; «Lima no parece una ciudad sino una amiga. O, más bien dicho, una amante coqueta y sensual que está tendida como *La Maja Desnuda*»; «en Los Angeles hay un auto por cada habitante y medio, y la única persona que caminaba a pie, un día de mayo de 1958, era yo»; «no hay cementerios más serios que los ingleses; hasta los muertos tienen miedo de meter ruido y se deslizan británicamente bajo tierra para no molestar a nadie»; «el Viejo Mundo no es viejo; a

ratos es mucho más joven que América»;

«el que no admira a Suiza es un inculto; el que se entretiene en Suiza es un héroe».

Lo fascinante de estos textos no es tanto lo que ven y descubren afuera, sino lo que terminan develando sobre los chilenos. Ya se sabe: sólo a un chileno se le ocurre comparar Times Square con la Plaza Italia. Y estos libros están llenos de ese tipo de comentarios al margen que, sumados, construyen parte de nuestra identidad. O, al menos, la identidad que alguna vez, hace mucho tiempo, en un pasado no tan remoto, tuvimos o creímos habitar.

Guiarse

(viajar a solas)

Uno de los géneros que cada día me gusta más es el de viaje. Al parecer, no soy el único. Hay editoriales que han creado un sello especial, mientras que ciertos autores, específicamente Paul Theroux, ha tenido que ir aceptando que, al final del día, será recordado como un buen novelista, pero, sobre todo, como un extraordinario cronista de viaje.

En muchas librerías ahora existe toda una sección dedicada a este tipo de narraciones-crónicas.

Ahí uno se topa con nombres como Pico Iyer, Bruce Chatwin y Robert D. Kaplan, una suerte de sociólogo-politólogo que recorre el mundo buscando los sitios que los turistas deberían evitar.

Tildar un género de *literatura de viaje* puede ser algo redundante si se toma en cuenta que todo libro, y todo aquello que logra de verdad transformarse en literatura, es un viaje. Pero una novela es una novela. Las crónicas de viaje son, digamos, no-ficción. Son impresiones de un extranjero que llega a intrusear un sitio ajeno.

Acabo de leer la última edición de *The Best American Travel Writing* . Algo así como lo mejor del periodismo de viaje publicado en todos los medios escritos norteamericanos. Digamos que viajé más de la cuenta, hasta quedar mareado. Me topé con crónicas tan inesperadas como una crítica gastronómica en Kabul hasta una balada sobre la ruta 66. Esto de viajar-para-escribir no es nada fácil. Lo he vivido en carne propia. Merece todo mi respeto y admiración. Lo normal es viajar y vivir el momento y coleccionar recuerdos. Aquellos que son escritores probablemente usarán esos instantes clave más adelante. Pero partir

de viaje con la sola intención de escribir-para-contar es una experiencia intensa. Es lo más parecido a estar siempre encendido. Es como vivir al cubo. Tus antenas terminan tan paradas que a veces sólo captas interferencias. Cada paso que das, cada puente que cruzas, cada playa en que te sumerges, puede ser un sitio que forme parte de tu crónica. ¿O no?

¿Qué usar, qué ver? Optar por un sitio implica, necesariamente, desechar otro. La misión del cronista de viaje es ver lo que los otros no han visto sin olvidarse de lo que todos ven.

El otro día me contaron de un club de personas que se juntan porque han visto la luz. En un principio pensé que se trataba de una secta que había tenido cercanísimos encuentros del tercer tipo o seres que habían escuchado la palabra del Señor. Algo así. Pero luego me explicaron que la agrupación tenía un tinte tipo Chuck Palahniuk, muy *El club de la pelea*. En efecto, se trata —o trataría— de un grupo de apoyo, de sobrevivientes de suicidios o de gente que estuvo a punto de

«pasar al otro lado». Todos los miembros de este club son personas que regresaron de la muerte, lo que no es lo mismo que un muerto-viviente. De inmediato me dieron ganas de pertenecer a este club o, al menos, de asistir a algunas de sus sesiones, pero me explicaron que no tenía acceso. La visa necesaria para ser parte de este curioso grupo era haber regresado de ese «viaje del cual casi nadie regresa». Son seres que volvieron del periplo con cicatrices como souvenirs.

En el vocabulario de la tribu de los sobrevivientes, este paso de la vida a la muerte a la vida se llama un *viaje*. Se ve la luz, por más o menos minutos, y se regresa. Es —dicen— un viaje como

jamás podría organizar la Agencia Cocha. Raro asociar muerte con viajes. En una primera asociación, ambos son antónimos. Pero lo cierto es que no es tan así. Algo tienen que ver, están unidos de una manera tan misteriosa como profunda. La vida es un viaje y, en algunos casos, o en algunos momentos, es un viaje muy alocado e intenso o, al revés, es un viaje eterno, polvoriento, aburrido, mal. Mucha gente se persigna antes de despegar para que su viaje, o su luna de miel, o su gran mochileo, no termine en tragedia. Cuando alguien se muere en un viaje, parece que todo fuera, por un lado, más romántico y, por otro, mucho más espantoso e inconcebible.

Qué es peor: ¿morir lejos de casa o en tu casa?

Existen unas guías, y a su vez páginas web y, por cierto, blogs, nacidas de esta extraña unión: viaje y muerte. O, para decirlo como lo dicen ellos, qué es lo que uno tiene que ver antes de morir.

Así es. Guías que te ayudan a organizar tu tiempo y jerarquizar tus prioridades antes de… bueno, antes de emprender ese gran viaje y acostarse a dormir el sueño eterno. Estas guías han llevado la odiosa división turista/viajero a un extremo aún más sofisticado y, digamos, de nicho. Mientras la industria del turismo plantea que el mundo es un pañuelo y que uno puede ir a cualquier parte, esta gente plantea que el mundo es inmenso pero que el tiempo y los recursos son escasos. Cierto. La moral tras guías como *Mil lugares que debes conocer antes de morir* o *Cien cosas que debes hacer antes de morir* es tan clara como simple: la vida es corta y las vacaciones aún más. Más vale, entonces, que aproveches lo que está «allá afuera».

¿Pero qué es aprovechar? Estas guías enumeran sitios y actividades ligadas, casi todas, al mito.

París es una fiesta, según Hemingway, y todos están de acuerdo con ese destino. La mayoría considera, por omisión o literalmente, que uno puede vivir sin pasar por Gdansk o Tulsa, aunque ahí empieza el factor arbitrariedad porque esas dos ciudades, más bien feas e industriales, son de los sitios que deseo conocer antes que yo me muera.

Cosas que uno debe hacer antes del día D, así al azar: ver la puesta de sol sobre las rocas Ayers, en Uluru, Australia; remar un kayak sobre el lago Titicaca; empaparse con el rocío de las Cataratas de Iguazú; recorrer en silencio el Valle de la Luna en Chile; caminar un par de kilómetros la Gran Muralla china; participar del Festival de Comida Hedionda en Islandia; despertar en un árbol banyan en la India; escuchar fado hasta lagrimear en Portugal; comer tapas en Sevilla; recorrer la Ruta Uno por la costa de California.

Así, cientos de cientos de datos y sitios, eventos. Estas guías creen que no es tan importante el sitio, sino lo que uno *hace* en esos sitios. He estado hojeando y navegando por algunos de ellos y no concuerdo con muchas de sus recomendaciones. Y la razón es quizás elitista: no deseo hacer lo que hacen otros antes que ellos mueran. A veces me dan ganas que esa gente se muera para que no esté ahí cuando yo llegue a esos sitios. Casi todos creen que bailar tango en Argentina es algo clave; yo creo que ir a bailar tango en Argentina, sobre todo en Buenos Aires, es algo que *no* hay que hacer, que hay que evitar a toda costa. En cambio, estar justo un viernes en Buenos Aires en que

estrenan un filme de Woody Allen es —creo— una de las cosas buenas que te pueden suceder en la vida.

A la hora de la verdad, cuando estás en Nepal o Zanzíbar o Sri Lanka, visitando esos sitios que vale la pena «conocer antes de morir», todas las crónicas de viajes y los artículos viajeros, por muy bien escritos que estén, empalidecen y se vuelven inútiles ante la subvalorada pero imprescindible guía de viaje. Durante ese momento mágico que dura el viaje (y un viaje comienza unos días antes de

partir y finaliza unos días después de llegar), el único libro que importa, el mejor de todos los libros, es tu guía de viaje.

Puede ser *The South American Handbook o Lets Go Europe*, aunque mejor aún aquellas menos ambiciosas pero más profundas que intentan, en unas trescientas o cuatrocientas páginas, resumir un país, una cultura y un modo de vida, sin dejar de lado una buena pensión o una picada de camarones al aire libre.

Quizás la que más me gusta es la serie Rough Guide, porque tienden a usar a un solo autor. Así, la anónima guía utilitaria se vuelve algo así como un libro extremadamente confesional. Lo fascinante de las guías es que, a diferencia de muchos libros, uno las relee y relee. Y cada vez descubres algo nuevo. Leer una guía nueva arriba de un avión es una experiencia sensorial. Leerla, luego, en terreno produce otra cosa. La posibilidad de comparar, al instante, lo que está impreso con la realidad, es de esas experiencias límite. Ahí captas si el tipo es de fiar o no. Si es un exagerado o acaso demasiado sutil. Ya de regreso, cuando miras todo lo que has subrayado en tu guía, sientes algo parecido a la nostalgia.

De todas las profesiones curiosas en el mundo, el ser escritor de guías de viajes es una de las que más capta mi imaginación. Entre otras cosas porque, por momentos, ese escritor anónimo se vuelve un ser mítico. Si estás en Filipinas, la persona que escribió la guía que tienes en tu mochila o maleta se vuelve tu guía espiritual. Te entretiene, te dice la verdad, te calma. A veces, literalmente, te salva, te ayuda a encontrar tu camino.

Mi escritor de viajes favorito, en todo caso, no escribe guías pero sin duda te ayuda a guiarte. El indio-californiano-japonés Pico Iyer tiene claro que el alma ahora es global. Sigo lamentando que aún no estén disponibles en español libros como *Video Nights in Kathmandu, Falling Off the Map, Sun After Dark* y *Tropical Classical*.

Cuando no puedo viajar, y a veces sí me dan ganas de viajar (aunque, por otro lado, reconozco que cada día me interesa menos abandonar mi casa y mi barrio), releo a Pico Iyer. Este es un hombre que ha recorrido el mundo muchas veces, por lo que no le cuentan cuentos. El que cuenta cuentos es él. Poco a poco ha ido construyendo su propia filosofía respecto al viaje y al desplazamiento, y sus observaciones y experiencias personales me sorprenden de tal manera que no puedo evitar subrayar sus frases. Iyer viaja tanto que, durante seis meses, no se mueve de su casa en Kyoto, donde no tiene auto, ni teléfono ni Internet. Iyer ha estado en tantas partes que, dos semanas al año, descansa quedándose mudo en un monasterio al norte de California, donde —a veces— se topa con Leonard Cohen.

Pero ¿qué es exactamente un viaje? El viaje, dice Iyer, es donde se unen las ilusiones. Donde se junta, con toda la fuerza posible, la visión que tú tienes de París, Sumatra o Asunción con la visión que el propio lugar tiene de sí mismo. Es ahí, en la Torre Eiffel o en una panadería de la Toscana, donde chocan las dos visiones. A veces ese choque produce placer («es mejor de lo que esperaba»,

«es distinto a lo que imaginaba, pero es fabuloso igual») y, por cierto, decepción («una lata», «una estafa», «una trampa para turistas»). Mientras más ilusiones tienes, más posibilidades hay que te decepciones. Por eso es mejor viajar sin estar preparado, de improviso, sin tanto plan. Aquellos que leen cinco tomos sobre China, seguro encontrarán que la China que hay en sus cabezas se parece poco a la China real.

Así las cosas, uno viaja para perderse y en el camino (y ojalá uno caminara o tomara la ruta no tradicional) logra —con suerte— encontrarse. Ése es el premio, dice Iyer, no la pasada por el *duty free*. Iyer cree que sólo se puede viajar a solas. *Viajar a solas*. A solas. Jamás en un tour, ni con amigos o con pareja. Aquellos que viajan «con trozos de su casa a cuestas», no están viajando sino desplazándose. Y no es que Iyer odie a los turistas. Para nada. Pero tiene claro que viajar

«acompañado» es la fórmula perfecta para hablar mucho sobre el pasado y no acceder ni a la cultura local ni a ti mismo. Janet Malcolm, en *Leyendo a Chéjov*, recorre Rusia sin nadie más que los libros de su autor favorito. Llega a varias conclusiones, siendo dos las más curiosas: viajar está sobrevalorado (uno no está viviendo, está viajando) y que, cuando se está viajando, es indispensable

«estar absolutamente a solas».

Pico Iyer estaría de acuerdo con Malcolm. Sin duda que el autor de *The Global Soul* es un tipo particular, un viajero zen. Cuando escribe para revistas, y escribe para las mejores, lo hace después de viajar. Se niega a ir a un destino con la misión de descubrirlo. Sabe que no puede. Lo que él desea es descubrirse a sí mismo. Para ello recomienda viajar a países donde uno no conoce el idioma.

Sitios donde el desayuno no consista en leer el diario de la mañana (Julie Delpy, en *Antes del atardecer*, cree lo mismo). Iyer sospecha de aquellos que no viajan y cree que no es un asunto de dinero, sino de energía y amplitud de criterio.

Aquellos que no viajan, cree, o están muy aislados o tienen mucho miedo. Los que no se atreven a viajar solos, se tienen miedo a sí mismos, insiste. Iyer tiene algo de talibán a la hora de apostar por el viaje como forma de sanación, pero no cabe duda que sabe de lo que está hablando cuando señala que «un viaje te abre los ojos y te permite ver lo que no ves cuando estás en casa». Iyer estira la cuerda cuando dice que la gente que viaja se transforma en mejor gente, en gente más abierta, atenta y gentil. Puede ser. Y ya está casi comprobado que las mejores ideas suceden cuando se está en movimiento. Por eso le asusta que tan pocos norteamericanos tengan pasaporte. A la larga, aquel que no viaja es aquel que detesta o no le interesa su vecino.

Iyer explicita lo que todo escritor sabe: mientras peor sea el viaje, mejor va a ser la historia de ese viaje y, al final, lo que más importa de todo viaje no es el viaje en sí, es el recuerdo de ese viaje, es la experiencia, lo que uno se guarda de esa aventura. Viajar, en ese sentido, piensa Iyer, se parece tanto, tanto a vivir y, sobre todo, a enamorarse. Desde luego, piensa, si uno no echa de menos el sitio adonde estuvo, en el fondo no alcanzaste a estar ahí.

«Todo buen viaje te lleva lejos de ti y te deposita en medio de un lugar desconocido que te aterra, te sorprende y, una vez calmado, comienzas a sentir como si estuvieras en casa».

El mundo es una pantalla

Para mí, Nueva York no es la punta del Empire State, sino el Angelika Film Center (donde vi *Drugstore Cowboy* y quedé mal) o la inmensa The Strand, con sus libros a mitad de precio, o un restaurante ruso que abre las veinticuatro horas que está en Alphabet City o el Film Forum donde vi, un 11 de septiembre, *La batalla de Chile* con mi amigo y ex editor Jim Fitzgerald. A comienzos de los noventa, alcancé a ver

algunas películas viejas en los desvencijados cines de repertorio de la ciudad. Vi *Jules et Jim* en el Saint Marks y dos *screwball comedies* con Katharine Hepburn en el Bleeker Street Cinema, sitio al que tanto asistía Woody Allen en *Crímenes y pecados*. No alcancé a conocer el legendario Thalia de *Annie Hall*, pero sí vi, en pleno Village, en el desaparecido 8th Street Playhouse, un sábado a la medianoche, *The Rocky Horror Picture Show*.

Películas que he visto en Nueva York: *Traffic*, con mi amigo Michael Agovino; ingresé a la primera función, un 24 de diciembre, de *The Thin Red Line*, en los cines de Astor Place, con mi traductora Kristina Cordero, y recuerdo que a la salida nevaba; *El pasajero*, a solas, como tiene que ser, en los enanísimos y subterráneos Lincoln Cinemas, una función a las diez de la mañana. *Natural Born Killers*, en un cine de Upper West Side, con Felipe Merino, y luego nos hicieron una encuesta.

Vi *Pulp Fiction*, la noche de su estreno, con Rodrigo Fresán, en un cine de Times Square cuando la calle 42 aún era peligrosa, decadente y muy Travis Bickle. Vi *Casi famosos* en una sala pequeña, The Screening Room, en Tribeca, el único tipo en toda la sala a las dos de la tarde.

En el patético cine del descascarado mall de Iowa City siempre será el sitio donde vi, la noche de Halloween, *Ed Wood* . En un destartalado cine de Ithaca, New York, programado por los estudiantes de Cornell, vi un programa doble insuperable: *Las vírgenes suicidas* y *Alta fidelidad*. En Washington vi tantas, creo que volví a mi viejo hábito de una diaria, aunque era difícil. En DC vi *Buffalo 66* una tarde muy fría y, junto a Héctor Soto, de paso por la ciudad, nos sentimos estafados con *Happiness*, de Todd Solodonz, y algo decepcionados con la reconstrucción de *Sed de mal*, de Welles. El mejor recuerdo de Washington fue la retrospectiva de Robert Bresson en el Smithsonian.

Una al día, por diez días. Algo así. Diez días gloriosos, daba lo mismo que nevara y uno tuviera que caminar hasta el metro, que siempre estaba lejos.

Buenos Aires lo asocio a tantas películas que no puedo nombrarlas todas, aunque los cines que más se me quedan grabados son el Tita Merello y el viejo cine-arte subterráneo, de la diagonal con Corrientes, en un pasaje algo aterrador, donde volví a ver *La ley de la calle* y *Mala sangre*, de Leos Carax, con una chica que no paraba de llorar.

En los cines del shopping Jockey Club de Lima vi *Tinta roja* , cinta que en Santiago duró demasiado poco. Guayaquil, en tanto, para mí

siempre será la ciudad donde vi *La pequeña Odessa*, la ópera prima de James Gray, tal como San Francisco es la ciudad donde vi *Elephant* y entendía que aún había patria, ciudadanos. En Denver vi *American Splendor* en un palacio cinematográfico llamado Maya. En la playa de Newport Beach, al sur de California, vi, luego de cruzar en ferry hasta Balboa, *Santa Sangre*, de Jodorowsky. En el cine de Laguna Beach, cerca de donde vivió mi padre

durante décadas, vi joyas como *Cada amigo, un amor; Cuerpos ardientes* y, años después, *Misery*.

En un mall de Bogotá vi *Moulin Rouge* y, para mi sorpresa, la pasé bien. Bogotá tiene el mejor cine-arte del continente. En Córdoba, Argentina, *El gran pez* me salvó el día y, de paso, me hizo llorar.

En París, la ciudad más cinéfila del mundo, me topé con *Tout le monde dit I Love You* , la comedia musical de Woody Allen. En otra sala, en el Barrio Latino, vi *Picnic*, con William Holden y Kim Novak, y, en una función nocturna, en un inmenso cine de los Campos Elíseos, vi una rara cinta policial llamada *City of Industry*, con Timothy Hutton, que, podría apostarlo, nadie en Occidente la ha visto excepto yo y aquellos que estaban en esa sala.

Poder ver una cinta que quizás nunca llegue a Chile es aún más placentero, pero acaso el verdadero placer sea ver basura que luego se transforma en alimento por ser capaz de «salvarte la tarde o la noche». *¿La sonrisa de Mona Lisa*, con Julia Roberts, en Zanzíbar? *¿Shatterd Glass*, con el gran Peter Skarsgaard, en Tucson, Arizona? *¿Private parts*, con Howard Stern, en Orlando, Florida?

A la hora de rememorar una ciudad, no son los museos o los monumentos lo que la gente recuerda. O, al menos, lo que yo recuerdo. Ahora tengo la suerte de ir a festivales de cine que ocurren fuera del país. Pero lo cierto es que los festivales son otra cosa y que uno no está realmente en la ciudad que te acoge y, si me apuran un poco, uno tampoco está del todo; la que está es la película.

Los filmes que uno vio fuera son las que valen. Un amigo que viene llegando de Roma me habló media hora de las películas que vio, no del Coliseo o la Via Veneto. Y yo lo escuché atento porque sentía que me traía noticias frescas, de primera mano, acerca de esas cintas que vio en esa ciudad donde decidió pasar unos días. El recuerdo de un amigo de Fortaleza, Brasil, es *Million Dollar Baby*, de Eastwood.

Conozco a alguien que asegura haber tomado cuatro buses para ir al

valle de San Fernando, en Los Angeles, para ver *Magnolia* cerca de la calle Magnolia. Yo la vi al norte de Miami, en un cine cerca del Aventura Mall, y justo cuando salí, en la radio empezó a sonar Aimee Mann. Si esa no es razón para viajar, no se me ocurren muchas otras.

Hace unas semanas me tocó un viaje relámpago de trabajo a Madrid. De esos viajes tan de trabajo, que lo único que uno termina haciendo es trabajar. La gran duda que asalta al viajero que se traslada con maletín (o laptop) a negociar o dar entrevistas o lo que sea, es si un viaje de esa naturaleza equivale a uno de turismo.

Éste me tocó hacerlo con mi editora y amiga Andrea Viu, que no conocía Madrid. Ella, claro, estaba entusiasmada y quería recorrer la ciudad. Yo no. Ya había estado. Quizás en eso radicaba la diferencia. Pero no lo tengo tan claro. Ella estaba dispuesta a hacer un esfuerzo y lanzarse directo a los museos. Ahí me di cuenta de que yo nunca había estado en esos museos, ni siquiera cuando había contado con tiempo de sobra. No había hecho el esfuerzo porque, cuando viajo, el esfuerzo se me diluye y lo que busco son otras cosas.

Cosas que me recuerden que estoy en casa y no tan, tan lejos. De las cosas que me gustan de Madrid, por ejemplo, son los Starbucks, que ahora están en todas partes, y plagados de turistas y no sirven nada con aceite de oliva. Me gustan —mucho— los Vips, con su sección de revistas y diarios, sus libros best sellers y sus restaurantes. Los Vips de España superan, con creces, los Esso-Markets

chilenos (que no se llaman así pero quedaron así, mini-markets con ese algo de restaurant a la orilla del servicentro), los SevenEleven americanos (nada más decadente y aterrador que ingresar a un SevenEleven a las 2 am en un barrio de una ciudad grande americana) y los Sanborns mexicanos que, como todo lo mexicano, son demasiado grandes y aspiracionales para ser considerados un sitio de paso.

Teníamos dieciséis horas libres antes que nos cayera el hachazo del trabajo, y yo ya tenía trazado mi plan una vez que aterrizáramos en Barajas. Primero, dormir. No hay nada como dormir con sol y despertar sin saber bien dónde estás. Ese limbo jetlageano, eso de estar borracho sin haber tomado alcohol, me gusta vivirlo a full, sin que nada me distraiga. Lo otro que quería era partir cuanto antes a la FNAC, la supersónica librería-mall ubicada en plena Gran Vía. Sé que es mejor La Casa del Libro, pero la FNAC tiene algo de aeropuerto y supermercado, y son tantos los estímulos que he salido de la FNAC, o con muchos libros o sin ninguno, pero con un severo dolor de cabeza. Para un escritor latinoamericano, lo más apabullante de la FNAC es

que te das cuenta que no existes. Y si existes, existes bien poco. La gente que ingresa a la FNAC no entra buscándote y, entre tantos miles y miles de libros, es difícil que te encuentren.

Mi otro plan madrileño era conocer uno de los hitos de Europa: Ocho y Medio, una librería especializada en cine, ubicada en una callecita estrecha que posee la mayor cantidad de salas de cine-arte del planeta. Porque sin duda ese era el premio final: ir al cine. Me había robado un diario *El País* de la sala de espera en Santiago y antes de cruzar el Ecuador ya tenía toda la cartelera subrayada. La cartelera estaba buena. Quería aterrizar cuanto antes.

Se me ocurre que uno de los mayores plus de viajar es poder ver películas fuera de tu contexto.

Esto, lo sé, puede parecer inexplicable, pero para mí es una parte integral de viajar. No ver una película en una ciudad extranjera, en especial en una que no conozco, equivale a no haber estado en ese sitio. No creo que sea el único que termina asociando la película al sitio donde la vio. Y casi siempre, quizás por eso mismo, o por esnobismo, uno termina encontrando todo bueno. O mejor de lo que es. Cuando ves una película en un país extranjero pareciera que ésta mejorara. Se vuelve una experiencia. Y un recuerdo. Por último, si el filme no es tan bueno, uno recuerda la ciudad, el cine, con quién lo vio o, lo que es más probable, lo bien que lo pasaste solo mirando tal o cual película.

Al final de ese único medio día libre, Andrea se juntó conmigo frente a un cine llamado Yelmo Ideal. Yo estaba a punto de sacar entradas para ver *El abrazo partido*, una cinta argentina que obtuvo varios premios en Berlín. Ella no es una cinéfila recalcitrante, y tenía dudas, pero luego de mirar la nutrida cartelera me dijo que deberíamos entrar a ver *La mala educación*, de Almodóvar. Le dije que, de seguro, llegaba a Santiago en menos de un mes. Además, ¿era necesario ver otra más de Almodóvar? Sí, me dijo, estamos en Madrid; creo que lo que corresponde es ver la de Almodóvar.

¿No crees? Tenía razón. Me convenció de inmediato. Pensé que nunca he visto una película de Woody Allen en pleno Manhattan. Así que entramos. Y a pesar de que todo el mundo nos dijo después que era pésima, y que ambos estuvimos plenamente de acuerdo, no pudimos dejar de sentir que estaban equivocados. Andrea, después, partió a comer unas tapas con una amiga y yo volví a ingresar al mismo cine a ver lo que quería ver: *El abrazo partido*.

Coleccionar recuerdos

¿P or qué viaja la gente? Esta es, quizás, la pregunta más shakespeariana de la industria del turismo.

Es la duda filosófica que intriga desde editores de revistas de viajes y magnates hoteleros a coordinadores de paquetes turísticos. El viaje satisface una necesidad profunda y, valga la redundancia, insatisfecha. Esto, claro, es economía pura y básica: la demanda la genera la persona normal que es infectada por el virus del viaje. ¿Pero qué es lo que motiva a una persona a hacer algo tan ajeno y antinatural como emprender uno por razones frívolas o, al menos, no trascendentes?

Sin duda que no son las campañas turísticas financiadas por los ministerios correspondientes. Es algo más. Es el llamado factor humano. Algo inasible, que funciona distinto en cada persona, pero que tiene que ver, creo, con un aspecto poético.

El «viajero puro» no es aquel que más gasta ni tampoco es el que más viaja. No es fácil definir a este viajero porque viene en decenas de tallas y comulga con muchas ideologías, pero sin duda no es aquel que lo emprende por trabajo o por negocios. Este viajero llena hoteles y, los más pudientes, la parte delantera del avión. Pero ellos viajan a pesar de sí mismos. Tampoco son contabilizados aquellos que lo hacen para visitar parientes o amigos. Eso —sostienen los expertos que prologan guías y libros ad hoc— no es viajar. Asistir a un funeral o una boda, tampoco. Eso es desplazarse.

Algunos expertos o fanáticos del tema sostienen que veranear tampoco lo es. Eso es descanso. Es satisfacer una necesidad básica. Viajar, argumentan, es una necesidad adquirida.

Me acuerdo de una señora que, al llegar a las cataratas del Iguazú, comentó que siempre había querido conocer esa maravilla. *Conocer*. Por ahí va. La mayoría de los viajeros puros quiere conocer. Eso es todo. Y no es poco. *Conocer*. Aplacar una curiosidad. Comprobar en carne propia.

Reconocer. Coleccionar recuerdos. Juntar memorias. Articular anécdotas. Lo literario de viajar es que uno después recuerda algo parecido a un cuento o una novela donde el protagonista es uno mismo. Rara motivación pero, a la vez, *gran* motivación. La mejor de las motivaciones. No todos los turistas puros buscan la naturaleza virgen o paisajes épicos. Muchos desean estar donde otros estuvieron antes.

No hace mucho estuve muy, muy poco en Finlandia. Digamos, quince minutos. Bueno, no *exactamente* quince minutos, pero casi. Deambulé en un estado de cuasi zombi cuatro noches y menos de cinco días. Cuatro *eternos* días, puesto que el sol nunca tuvo la gentileza de ponerse mientras permanecí ahí.

A esas pocas horas en territorio lapón, debo sumarle el factor *jet-lag*, esa suerte de trip-drogo-estado hipnótico que se produce cuando uno vuela muchas horas en la dirección equivocada (de oeste a este) y llega a una hora insólita. Aterricé en Helsinki a la 1:30 am, a plena luz del día. Había más luz que cuando salí el jueves a las cinco de la tarde de Santiago. Lo raro —lo aterrador— es que salí el jueves y llegué el sábado. Al inicio del sábado, pero sábado a fin de cuentas. ¿Dónde se fue el viernes?

Lo cierto es que conocí muy poco. Era la primera vez que estaba en ese país y, a decir verdad, en

eso que se llama Escandinavia o países nórdicos. ¿Puede uno conocer un país en cuatro días y fracción? ¿Qué es un país en todo caso? ¿Un país es la capital o un camping cerca de un pueblo chico? ¿Es su gente, su paisaje, su música, su comida? Aun así, cuatro días son más que cuatro horas.

Y el *jet-lag* te enciende unos rayos de percepción curiosa. Uno se fija en ciertas cosas y desecha otras. Si bien el idioma es insólito, al parecer creado por una invasión de Marte ocurrida durante la última glaciación, pues no tiene una raíz en común con ningún otro idioma, sí me di cuenta que todos los letreros estaban en dos. Y el otro no era precisamente inglés o francés. Era sueco. ¿Sueco? ¿Por qué? La gran minoría que habita Finlandia son sus vecinos. Los suecos alguna vez invadieron el país, y al irse dejaron su idioma como recuerdo.

Estar en un pueblito lacustre perdido en un bosque de espinos no es el sitio más indicado para entender cómo funciona un país. Pero lo cierto es que siempre hay información, sobre todo en aquellos sitios donde no hay cultura. A pesar del pueblo de Nokia, los finlandeses me parecieron más desenchufados que nosotros. El vodka negro con sabor a anís me conquistó, lo mismo que unas gomitas duras que parecen de plástico que tienen el mismo sabor. Me gustaron sus cuadernos con tapas negras de una suerte de cuero negro y me llamó la atención lo fanáticos que son del heavy metal, sobre todo los campesinos.

Pero, al final, todo viaje —y acaso todo— se reduce a una imagen. Yo pensé que mi imagen iba a ser parecida a la de Al Pacino en *Insomnia*.

Yo con antifaz a las 4 am. Pero no. El recuerdo, lo que se me grabó, fue otro. Finlandia es el paraíso para filmar durante la hora mágica. Allí el sol se esconde, pero no desaparece durante horas, tiñendo todo de una luz azul. Si me piden un recuerdo, una imagen, ésta es: la luna llena, roja, flotando sobre el lago, enfrentando el sol ardiendo que se niega a desaparecer. Qué eclipses. Esto sí que es naturaleza al borde de lo psicodélico. Volé horas y horas, pero al final ese es mi recuerdo. Un recuerdo que duró veinte minutos y que, creo, nunca se me va a olvidar.

Hojeo un extrañísimo libro de datos tipo *Santiago Bizarro*, de mi amigo Sergio Paz. Se llama *James Dean murió aquí: hitos cumbres de la cultura pop americana*. El libro no es más que páginas y páginas de trivia innecesaria que, sin embargo, te impulsan a viajar. Y, claro, si uno está en el desierto californiano, ¿es posible resistir pasar por el Café Bagdad? ¿O detenerse en Paso Robles y ver el cruce que le costó la vida a Dean? Si uno tiene poca plata y está en Los Angeles, ¿no es más divertido alojar en el Highland Hotel donde Janis Joplin murió de una sobredosis?

Una tarde me escudé dentro de una encantadora librería en la ciudad de Corrientes, en el norte argentino. Llovía como nunca había visto llover. Comencé a hablar con el librero de la novela *El cónsul honorario*. Cómo no. Si Corrientes es donde transcurre todo. El librero me contó que Graham Greene estuvo dos meses en la ciudad, por el año 1971, y que todas las tardes se sentaba en el bar del Hotel de Turismo, en la Costanera, mirando el Paraná. Y ahí escribió su novela. Partí al hotel. Ya no es el hotel elegante de antes. Tampoco hay una placa. Pero un viejo mozo se acuerda de un señor inglés que escribía mientras tomaba whisky. Decidí cambiarme a ése. Y, claro, no pude dejar de intentar escribir ahí en el bar. Escribí bastante. Durante horas, a veces, mientras sentía como las aspas del ventilador del techo intentaban atravesar el espeso aire caldeado. Escribí con la idea —

con la certeza— que Graham Greene estaba, de alguna manera, a mi lado.

Ese es mi recuerdo de Corrientes, Argentina: escribiendo, a solas, en ese bar, mirando el Paraná.

Quizás no fue la razón por la que fui, pero sin duda que esa sería la razón por la que volvería. Hay mil motivos para viajar, pero, a la larga, al menos en mi caso, uno de ellos es poder estar en aquel lugar donde *sucedieron* las cosas. ¿Qué cosas? Donde ciertos libros y películas y discos fueron creados-inspirados-filmados-ambientados. El

verdadero arte, aquel que te salva y te aleja y te lleva de vuelta a ti mismo, es justamente ese que te hizo *viajar*. Que te paseó por *otro* mundo.

Yo no ando recorriendo el mundo mirando museos. Es más, lo admito: ya ni intento ingresar a los museos a no ser que ande detrás de un cierto pintor o quiera ver, por mí mismo, una exhibición que proponga algo nuevo. Sé que muchos viajeros consideran el mundo como un libro de historia y optan por recorridos que los depositen sobre campos de batalla o ciudades que alguna vez fueron conquistadas o sitiadas. A mí me gusta ir a sitios donde se filmaron películas que me intrigaron. Me gusta revivir lo que viví en la pantalla. A veces, esos sitios son bellos, aunque la mayoría son más bien curiosos. Lugares raros, excéntricos, cuya mayor gracia es que fueron parte de algo importante.

He peregrinado literariamente por Buenos Aires (Borges, Sábato) y Lima (el tour Vargas Llosa) y Los Angeles (los bajos fondos de Ellroy, Chandler y Bukowski). Uno de los motivos por los que he recorrido los caminos secundarios de los Estados Unidos es por el álbum *Nebraska*, de Bruce Springsteen. Una vez, con Iván Valenzuela, nos tomamos un tren desde Nueva York a Ashbury Park, New Jersey, un balneario tan decadente como nevado y vacío, sólo para sentirnos parte de una canción de The Boss.

No soy el único que sufre esta excentricidad. De hecho, hay miles de personas que aprovechan la oportunidad de «ser parte de», de ingresar a una locación y poder revivir lo que antes *supuestamente* se experimentó. Incluso hay un libro-guía para facilitar las cosas. *The Worldwide Guide to Movie Locations*, de Tony Reeves, informa, país por país, ciudad por ciudad, de hitos claves del imaginario pop: desde la Fontana di Trevi en Roma *(La Dolce Vita)* hasta Bodega Bay, en el norte de California, el pueblito que fue invadido por *Los pájaros*.

Para mí, Nueva York es, por cierto, Woody Allen, y creo que he realizado casi todo el recorrido que han vivido sus personajes. He tomado el ferry a Staten Island inspirado en los viajes de Melanie Griffith en *Secretaria Ejecutiva* y he bajado al presidio, a los pies del Golden Gate, para tomar una foto con el mismo ángulo que el que usó Hitchcock en *Vértigo*. Si uno lo piensa, Estados Unidos, más que un país, es un set. Todo se ha filmado y, de paso, mitificado. Miami puede ser muchas cosas (para muchos, es un gran mall), pero para mí es el set de *Miami Vice*, la notable y oscura y húmeda película del gran Michael Mann.

Hace poco me afectó intensamente *La niña santa*, el segundo largometraje de la directora argentina Lucrecia Martel. La claustrofóbica cinta transcurre en un decrépito hotel termal en el norte argentino, cerca de la ciudad de Salta. Después, vía Internet, pude averiguar el nombre del hotel (Termas de Rosario, a dos horas de Salta, en medio de la nada). Cuando necesité desconectarme de verdad, estar sin nada ni nadie, sin televisión o Internet o teléfonos, no dudé en ir a esa locación. El hotel estaba aún más abandonado de lo que salía en el filme. De hecho, no había nadie. Cientos y cientos de habitaciones vacías. Y cuando le preguntaba a los fantasmales mozos sobre la filmación, me decían: sí, aquí se filmó algo, pero nunca la vimos. Para ellos, *La niña santa* no existía. Para mí, era el motivo por el cual estaba ahí.

Tengo una lista de sitios que deseo conocer por motivos estrictamente cinematográficos o

literarios. Deseo conocer Montana por Richard Ford y Clint Eastwood, y la ciudad de Tulsa, Oklahoma, porque ahí se filmó *La ley de la calle*, de Coppola. Los paisajes de la costa de Irlanda se han grabado en mi mente gracias a *La hija de Ryan*, de David Lean. No me interesa Tahití, pero sí las playas y la selva de las islas Salomon que Terence Mallick capturó tan poéticamente en *La delgada línea roja*. Hay muchos sitios cinematográficos que deseo conocer in situ. Demasiados. El mundo puede ser ancho y ajeno, pero, sobre todo para los cinéfilos, es un set. Un gran e iluminado y ventoso set.

Peregrinar

«Somos viajeros, no turistas», le dice Debra Winger a Campbell Scott al descender del barco en el puerto de Tánger, en Marruecos. Así comienza *Refugio para el amor*, la sobrevalorada adaptación cinematográfica que Bernardo Bertolucci hizo de la sobrevalorada novela *El cielo protector*, del a su vez sobrevalorado Paul Bowles.

La sentencia de Bowles se ha convertido, acaso sin querer, en la línea divisoria entre los mochileros que acarrean la guía Lonely Planet (DiCaprio en *La playa)* y los viajeros frecuentes que hojean la Frommer's (William Hurt, el turista accidental en *Un tropiezo llamado amor)*. Un turista, según Bowles, es alguien que sabe cuándo regresa. El viajero, en cambio, sólo tiene claro el día de su partida.

Todo esto suena muy lógico y romántico, pero tiene muy poco de viable. ¿Puede uno partir así como así, sin fecha de regreso? ¿Alguien que toma esa decisión es un viajero o alguien que, en el fondo, es el

fugitivo, un ser que está más interesado en escapar que en llegar? La dicotomía zanjada por Paul Bowles colocó a un lado a los turistas y, en el otro, en la vereda izquierda, digamos, a los llamados viajeros. Los viajeros, por cierto, eran *mejor* que los turistas. Bowles se transformó en un viajero, claro, pues nunca regresó a su Estados Unidos natal. Terminó sus días como un gurú alternativo, enfrascado en túnicas, recibiendo aspirantes a escritores en un departamento tapiado de alfombras persas impregnado con el aroma a pistachos y café. Curioso final: la casa de Bowles se convirtió en una atracción turística, en el sitio de culto que ningún «turista literario» podría dejar de visitar. Que Bowles, además, recibiera a todos estos peregrinos, y charlara con ellos durante horas mientras fumaban sustancias ilegales (al menos, en los países de origen de todos estos turistas), termina por quitarle algo de peso a su citada sentencia.

Soy y he sido y supongo que siempre seré un turista. ¿Puedo ser otra cosa? Sin duda hay grados y formas de serlo, pero lo cierto es que la mayoría de los mortales somos turistas porque sí deseamos volver, porque sí tenemos fecha de regreso, porque no nos molesta la idea de volver a nuestra casa.

Ser viajero puede sonar romántico, pero es un lujo que sólo los vagos o los muy ricos o aquellos sin lazos ni responsabilidad alguna pueden darse.

Paul Bowles creyó que esa división era moral, que delataba una forma de ser. Creía que la manera como uno se enfrentaba al mundo estaba ligada a cómo lo recorría. Se equivocó o cometió ese error tan común a los creadores pagados de sí mismos: creer que todo el mundo se parece a uno.

En *El cielo protector*, los viajeros son cool y los turistas —en especial una madre veterana con su hijo apollerado— son patéticos. Los primeros viajan para conocerse a sí mismos, mientras los segundos sólo desean conocer el lugar.

Por favor.

A estas alturas sé que vaya donde vaya no soy ni seré de ahí, y que, por mucho que lo intente, sólo podré aprehender una fracción de la cultura local. No creo que un viaje te pueda cambiar la vida ni que, por sagrado que sea el sitio, ese lugar te haga mejor persona. Sí creo que viajar puede ser

placentero, divertido y, qué duda cabe, te amplía el horizonte. Estar

lejos, en un mundo ajeno, a veces incluso te da distancia y te llena de ideas. Te provoca y te estimula y te obliga a comparar, a mirar las cosas desde otro prisma.

Cuando leo siento ganas de viajar. De viajar a los lugares que leí. No todos los escritores escriben sobre lugares reales, se sabe. Y si bien tienen todo el derecho, me quedo con aquellos que sí lo hacen. Cuando uno lee una novela que transcurre en un sitio que sí conoce, el placer aumenta.

Uno siente que la entiende mejor.

La primera vez que llegué a Lima, por ejemplo, lo hice de noche. Aterricé sugestivamente cerca del Colegio Leoncio Prado y lo primero que vi al salir del aeropuerto fue una horda de perros callejeros. He vuelto varias veces y siempre veo lo mismo. O quizás eso es lo que deseo ver. En el trayecto hacia la ciudad, todos los letreros camineros me remitían necesariamente a Vargas Llosa.

¿Podía ser de otro modo?

Ingresar a una ciudad que uno ya ha leído no es fácil. Se corren algunos riesgos: ¿y si todo es invento? Pero Lima cumple: toda la ciudad parece estar volcada en torno a la obra de uno de sus hijos (adoptados) más ilustres. Los nombres de las calles son los mismos de los apellidos de los personajes de sus novelas y cada letrero en la ruta indica el camino a un sitio, al menos para mí, mítico: Miraflores, las avenidas Tacna y Pardo, La Herradura, Magdalena del Mar, el Parque Salazar, la Universidad de San Marcos, el malecón de Barranco, donde correr por su acantilado «es una buena manera de comenzar el día».

La avenida La Marina —camino obligatorio para ingresar a la ciudad desde el aeropuerto—

estaba enfundada en una niebla densa, como aquella que hace estragos en las películas de clase B, y sólo refulgían los brillos de sus luces de neón, que indican la irrupción de muchos casinos imitación Las Vegas. Es cierto que no me esperaba esta imagen, la de la Lima *Blade Runner*, pero nunca me sentí perdido porque, de alguna manera, Lima ya era mi metrópolis, y yo poseía una suerte de mapa narrativo, ¿ficticio? Vargas Llosa no sólo me había abierto el apetito por la ciudad, sino que, en cierta forma, la fundó a nivel literario. La transformó en mito.

Al llegar a mi hotel, en San Isidro, lo primero que me dijo el encargado de la editorial al bajar del automóvil fue: «Este es El Olivar,

el que sale *en Los cuadernos de Don Rigoberto»*. Reconocí el oscuro parque con sus «retorcidos y canosos árboles». Pero eso no fue todo, antes de ingresar al hotel me fijé en un viejo chalet. Era una librería llamada La Casa Verde, y su frontis estaba pintado de ese color. Estaba, sin duda alguna, en territorio vargasllosiano. Esa noche dormí como si estuviera en casa.

A la mañana siguiente tuve que otorgar varias entrevistas en el vacío bar del hotel; no quería que mi experiencia limeña se redujera a El Olivar. Por suerte, llegó un equipo de televisión que tenía en mente hacer una nota del tipo «Un día con…». El sagaz reportero me preguntó si deseaba salir del hotel. Mis ojos se abrieron ante la posibilidad.

—¿Dónde deseas ir?

—Me gustaría que me lleven a un tour Vargas Llosa.

—¿Qué?

—Tengo ganas de ir a los sitios donde transcurren sus novelas. ¿Existe el Cream Rica? ¿El Club Terrazas? ¿El Jirón de la Unión donde estaba la Radio Panamericana? ¿La Colmena? ¿Podemos

almorzar en el Bar La Catedral? Creo que está cerca de la perrera. ¿Se puede ingresar al Colegio Leoncio Prado?

¿Por qué quise hacer ese tour por los grandes éxitos de Vargas Llosa? Quizás por la misma razón que los turistas visitan la Torre Eiffel. Quería ser parte de un lugar histórico, de un sitio que ya pertenece a la memoria (a la colectiva y a la personal). Detenerme frente al Colegio Champagnat, donde el joven Cuéllar se transformó para siempre en Pichula, era mi forma de volver a un sitio donde, a pesar de lo tremendo de los sucesos ahí acaecidos, yo había sido feliz. Porque eso es lo que sucede cuando nos sumergimos en la ficción: somos tremendamente felices. Visitar los sitios donde tus ficciones (tus canciones, tus películas, tus libros) fueron creadas, equivale a visitar los lugares santos para los que tienen la suerte de creer. Yo creo en las obras que me hicieron tener fe, que me hicieron creer que yo también podía, que no estaba solo, que alguien allá afuera se parecía a mí.

Una vez estuve en Israel, invitado por la Feria del Libro de Jerusalén, y, junto a los demás invitados, nos llevaron a visitar Belén. Mientras recorríamos la Natividad, recuerdo haber visto gente que salía con lágrimas en los ojos. A mí, la verdad, no me pasó nada y, por el contrario, estaba desesperado porque sentía mucha sed y no

encontraba dónde comprar una gaseosa. Mi primera vez en Lima, en cambio, fue otra cosa. Caminar por la estrecha calle húmeda que separa el ruidoso Pacífico de los muros del Colegio Militar Leoncio Prado me dejó sin habla, e hizo que mis piernas comenzaran a temblar. Aquí había sucedido todo, aquí vivió el Poeta, el Esclavo, el Jaguar. Porque al final de eso se trata, ese es el instinto básico que lleva a los amantes de la ficción, y de la historia, y a los creyentes, a peregrinar (porque esa es la palabra exacta: peregrinar) a los lugares sagrados.

Los amantes de la historia la tienen más fácil: saben efectivamente que en tal o cual sitio sucedió tal evento. En Maipú se libró la batalla de Maipú y en Chorrillos la de Chorrillos. Los creyentes simplemente creen. No dudan de lo que ocurrió en La Meca o en la Vía Dolorosa. El enfrentarse a esos sitios sólo confirma la fe y, a veces, incluso la expande. En cambio, ver con tus propios ojos el sitio donde se desarrolló un episodio de ficción, distorsiona las cosas. Por un lado, te regocija y te llena de adrenalina: «Así que aquí fue». Pero, en forma paralela, te embarga la duda: «¿Habrá sido verdad?». O, dicho de otro modo, ¿habrá sido cierto? ¿Existió realmente el Jaguar? ¿De verdad pasó lo que pasó?

No hay pregunta más básica, más atávica, que ésa. Si no surgiera esa pregunta, la ficción sería inútil. Es, también, la llamada «prueba de la blancura». Si el lector se hace preguntas o, en casos extremos, siente la necesidad de ir a inspeccionar el llamado sitio del suceso, entonces el autor podrá descansar tranquilo: hizo bien su trabajo. Transformó todas esas mentiras (y toda esa verdad) en verdad.

Es cierto: cuando uno lee, uno viaja. Pero cuando la gente viaja, ¿lee? En *Leyendo a Chéjov*, Janet Malcolm viaja y lee y, además, escribe. No viaja a cualquier parte. Su viaje no es un viaje, es una peregrinación. Janet Malcolm es una académica, pero no por eso deja de ser una mujer curiosa, inteligente, jugada y humana. Janet Malcolm ama a Chéjov, pero no como amaría a un ente frío y muerto que le puede ayudar a escalar posiciones académicas. Lo ama porque las obras del ruso le hicieron recordar cosas propias. En vez de intentar deconstruir *El jardín de los cerezos* , Janet Malcolm parte de viaje por los sitios donde Chéjov escribió y situó sus obras. Esta es una *gran* idea.

Una gran idea para un libro, para un estudio académico y, sobre todo, una gran idea para un viaje. Se

sabe: nada se compara a leer (o releer) un libro en el sitio donde está ambientado.

El subtítulo de esta pequeña joya es *Un viaje crítico*, pero la verdad es que el viaje no es crítico y tampoco es el viaje de un crítico, sino el viaje de un fan. Porque un crítico debe tener algo de fan, tal como un lector debe ser algo *groupie:* debe ser fanático de un autor o de varios, debe ser capaz de sentir que hay otra gente en el mundo que vale más allá de sí mismo. Un viajero, por otra parte, debe tener algo de turista. Debe tener una cuota de ingenuidad y sorpresa; debe querer ver cosas que no ha visto.

Siempre me ha gustado Chéjov, siempre me ha conmovido, pero, curiosamente, nunca me había atraído demasiado Rusia. Después de leer *Leyendo a Chéjov* no hago otra cosa que mirar la península de Yalta. Pienso en el mar Negro, en Odessa, en San Petersburgo. Janet Malcolm relee a su autor al mismo tiempo que recorre los sitios: el hotel termal de *La dama y el perrito*, desde luego.

Estando ahí ve cómo algunas cosas han cambiado y cómo otras se mantienen igual. Y va conociendo, por supuesto, a gente. A rusos que nunca han leído a Chéjov y que, sin embargo, terminan siendo muy chejovianos.

Viajando por Rusia, Malcolm capta que Chéjov, que murió joven, siempre repitió, hasta el cansancio, una frase: «La vida no se repite». Y, al terminar su viaje, se da cuenta de que lo mejor de todo su periplo fue releer a Chéjov.

«Viajar no se compara con vivir. Viajar es como vivir a medias. Vivir en un hotel no tiene nada que ver con vivir, aunque sea mal, en tu propia casa. Viajar es lo que uno hace cuando quieres dejar de vivir un poco».

Quizás sea cierto. Quizás es mejor leer que viajar. Aunque mis ganas de conocer Yalta y bajar los escalones de Odessa crecen en forma exponencial, aunque quizás no tanto como mis ganas de releer a Chéjov, de volver a ver *Vanya en la Calle 42* , de Louis Malle, y de leer, de una vez por todas, una biografía que tengo por ahí guardada, llena de polvo.

Demoliendo hoteles

Hay mil motivos (¿los hay?) por los cuales desplazarse: se viaja para escapar, olvidar, desconectarse, conocer, estimularse o perderse. Se viaja a festivales de cine y a promocionar libros, pero hay un viaje que no se parece en nada al resto de todos estos viajes, y éste es el viaje de negocios. La industria del turismo tiene preciosos folletos y revistas y

promociones para ofrecer vacaciones, pero el verdadero afán de los aviones y los hoteles tiene que ver con los negocios.

Viajar para trabajar. Viajar para estar en línea directa, cara a cara, con tu sede o tu futuro socio local.

¿Eso es viajar?

Quizás lo es. El viaje de negocios no tiene nada en común con el viaje-viaje, y por eso existe esa clase que uno odia cuando te toca viajar en la de más atrás. Si a uno lo tratan mejor en *business class* es porque, en rigor, estás viajando con un objetivo claro: pasarlo mal. O, al menos, pasarlo más o menos. La idea tras el concepto de *business class* es tratar de amortizar el sufrimiento que ya viene y poder dormir para estar descansado.

El que viaja por negocios, poco y nada tiene que ver con el resto de los que viajan, porque básicamente no está interesado en viajar. No quiere dormir en una cama chica ni está dispuesto a compartir la pieza con tres personas más que se roban los jabones y se guardan las mermeladas del desayuno para así ahorrar a la hora del almuerzo. No creen que el *room service* es algo fastuoso, sino algo triste y desagradable (¿cuántos sándwiches club resiste un hombre?). La gente cree que los hoteles cinco estrellas son para las estrellas (celebridades) de cine, pero no hay hotel que sea mejor que tu casa. Nadie en rigor puede disponer de un bufete para el desayuno. ¿De verdad uno quiere/puede comer tanto a una hora tan temprana?

No he estado en tantos hoteles sobreestrellados, pero lo cierto es que he estado en varios de cuatro o de cinco o eso que ahora se llama *boutique o de diseño*. Es verdad que no todas las casas tienen piscinas temperadas o saunas o gimnasios abiertos las veinticuatro horas, pero pocos hoteles (ninguno, diría) tienen los canales que uno desea ver, pocos tienen la biblioteca con tus libros, pocos tienen el refrigerador relleno con las marcas de yogurt o de leche que te gustan.

¿Qué refrigerador decente está lleno de botellas de licores chicos y distintas variedades de maní?

Además, cuando uno toma un puto sorbo de jugo de naranjas a las 4 am, te sale gratis, no una soberana fortuna.

He estado en todo tipo de hoteles, desde muy buenos a esos que dan ganas de ducharse antes de ingresar a la cama, pero aún estoy por encontrar uno de mi total agrado. Siempre fallan por un lado: los porteros, lo chico de las piezas, lo angosto de la cama, que el baño no

tenga tina o le sobran cucarachas, lo exuberante o lo predecible de la decoración. Los hoteles con extras poco tienen de extraordinarios: quizás tengan discotheque o un restaurante tailandés, pero sus lobbies son ruidosos y casi nunca uno encuentra un rincón que pueda transformarlo en propio.

Muchísimos años atrás, mochileando por Ecuador, encontré *Hoteles literarios*, de Nathalie de

Saint Phalle. El libro era importado y caro. El equivalente, creo, a pasar un par de noches en un hotel dos estrellas. O el libro o dos noches más en Quito. Lo compré igual. Me tuve que regresar antes a Santiago, pero sentí que valió la pena. Por dos o tres días, ese libro se convirtió en mi biblia. Un par de años después, incluso, aún intoxicado por el libro, escribí un largo artículo celebrando la cultura de los hoteles.

Mi tesis (extraída, por cierto, de estos libros y, por lo tanto, vicaria) era que la vida es, de alguna manera, mejor en un hotel. Dios, qué equivocado estaba. Sin duda que hay hoteles más placenteros que otros (sobre todo aquellos que son pagados por diarios, editoriales, ferias de libros y festivales de cine); también es cierto que aún no saco de mi sistema mi obsesión con el Hotel City de Santiago, pero insisto: aún no encuentro el hotel donde quisiera vivir. En esa época me creí el cuento de que los Sheraton y Holiday Inn y Travelodges eran genéricos y carecían de onda, por lo que había que evitarlos. Me compré, a pie juntillas, el mito de los hoteles con cuento, con historia, con tradición literaria. Según el libro, ¿qué escritor no ha escrito en uno, o no ha situado en él la acción de algún libro? Mejor aún: ¿qué autor o rockero no se ha matado o muerto en un hotel?

Como si morir en un hotel fuera cool.

Como si ser John Belushi y reventarse a coca en el Chateau Marmont de Elei fuera algo digno de imitar.

Yo quería escribir en un hotel. Pasar meses y meses tipeando en uno, como el esquelético y transpirado Barton Fink. No me di cuenta de que en el alucinante y enervante filme de los hermanos Coen, el ficticio Hotel Earle se alza como el lugar preciso para NO instalarse a escribir. Al revés, el mensaje era claro: escribir en un hotel puede ser peligroso para tu salud. Pero cuando uno está prendado de un mito, cuando uno quiere que la vida sea como en los libros y no como es en la calle, uno no capta los mensajes.

Uno no capta nada.

Pocos hoteles son capaces de hacerte olvidar que estás lejos. Lo que no está mal; esa es la idea cuando uno viaja: estar lejos y gozar de esa sensación. Lo malo de la mayoría de los hoteles es que no te permiten sentir que estás cerca. Cerca de ti y de lo que te gusta. Los hoteles, buenos o malos, legendarios o relucientes, te han hecho sentir que estás de paso, y esa sensación, lo reconozco, me altera y hasta logra hacerme sentir vulnerable.

Barton Fink, la película, es sobre la imposiblidad de escribir a la fuerza, o bajo presión, y, más que nada, es casi un panfleto contra los hoteles: regresa a casa cuanto antes y deja de actuar como un poeta adolescente. Y aféitate, por favor.

Los hoteles sólo sirven para dormir. Quizás ni siquiera sirven para eso, sobre todo si agregamos a la compota el factor *jet-lag*, que no es broma. Si bien arquitectónicamente hay hoteles que se destacan, y sin duda hay algunos con mejores piezas y con mejor servicio que otros, con el tiempo he ido apreciando que los hoteles genéricos son más honestos: no intentan ser iguales a tu casa ni, por cierto, ser mejores, sino simplemente quieren ser confortables. Las pocas veces que he escrito algo, o leído (leer en un hotel es casi imposible, entre otras cosas porque todos cuentan con el televisor frente a la cama), ha sido justamente en hoteles sin pasado ni futuro.

Ahora bien, dicho esto, cada tanto tropiezo con la misma piedra e intento usar mi tiempo muerto en un hotel para escribir. La idea suena tentadora: aislarte dentro de un mundo que no es el tuyo, no

preocuparte de nada, excepto escribir. Pero, con los años, he captado que es bueno preocuparse de algo y no tener todo tan a tu favor. Aun así, doy gracias a ciertos hoteles: sobre todo el Congress de Tucson.

Lo cierto es que hay muy pocos hoteles donde de verdad se puede ir a escribir «e inspirarse».

Quizás está bien: no están en el negocio de la creación, sino de la hospitalidad. Quizás ahí radica todo: no quiero que me hospeden, deseo que no me molesten. Todos los hoteles fallan en cosas básicas. No es culpa de ellos necesariamente. Hay algo de pecado original: la mayor falla de los hoteles es no ser igual a tu casa. Ahí radica lo primero. Mal. Es cierto que en la mayoría de las casas falta mucho, pero al menos sobran tus cosas. No hay casa del todo ordenada. Y una casa tiene la gracia de ser tuya, de tener tus cosas, tu orden y/o

desorden. Los hoteles, al tratar de seducir y agradar a gente tan diversa, terminan optando por el mínimo común, no importa cuántas estrellas tengan.

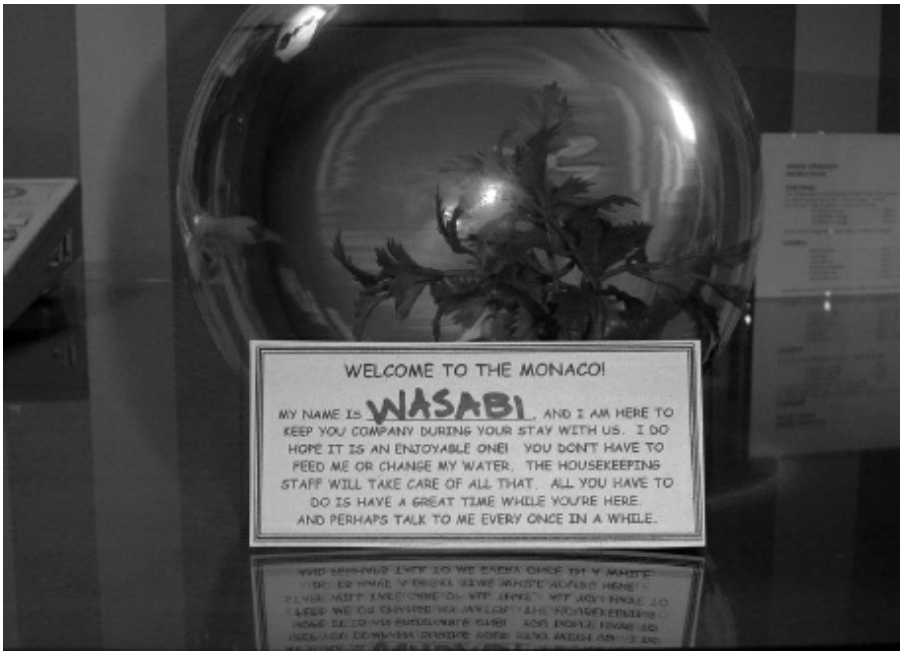
Es cierto que uno quizás sea más excéntico-mañoso-autista que los demás, pero uno está en su derecho. Detesto que el desayuno sea en público, detesto escuchar sin querer los resúmenes de la jornada anterior, los cuales, por lo general, son cátedras del cliché («La calle Florida es como el Paseo Ahumada, aunque el nuestro es más lindo»). Quizás lo que más odio de los hoteles sin onda es la falta de onda. Y lo que más odio de los hoteles con onda es que tengan tanta onda: no es tolerable que los botones se vistan mejor que tú. No tolero los lobbies con música ni los ascensores con cantos folclóricos. Me asquean los hoteles con televisor en las piezas y canales soft-porno (si van a ofrecer porno, que sea duro). No soporto los hoteles en países tropicales que tienen el suelo de azulejos. Me asquean las cortinas de plástico en las duchas.

En casi todos los hoteles uno se topa con una Biblia en el cajón del velador. Sería ideal toparse con una guía de viaje. O con novelas sobre la ciudad, ojalá firmadas por el autor. Si el hotel tiene un televisor debería tener, al menos, abajo, en la biblioteca, una variada colección de DVDs. Uno de los hoteles que me ha sorprendido por lo curioso es el NH, sobre todo en Argentina. Aparte de la Biblia, encuentras en un cajón un libro de cuentos escritos especialmente para los que alojan. Bien. No tengo idea por qué es tan complicado conseguir en un hotel que tenga más de tres estrellas una habitación con vistas pero sin tele. Muchas veces la tele es parte del ropero, por lo que pedir que te la saquen es algo imposible.

Una vez, hace unos años ya, me tocó recorrer maratónicamente más de doce ciudades norteamericanas. Se trató de una gira. Lo que los americanos llaman book tour: salir a recorrer el país profundo, de costa a costa, para tratar de seducir con tu palabra y prosa. Es decir, leer en público un trozo o capítulo. El que sale vivo de esa experiencia traumática no se convierte en escritor, pero sí puede admitir que ya no es tímido o que es capaz de dejar de ser tímido un rato para transformarse en algo que fusiona al timador con el animador. En el book tour es clave que leas bien (que actúes) y que el público que asistió a tu reading en Saint Paul o Seattle o Miami, luego compre tu libro.

En esa gira demencial hubo días que me tocó estar menos de veinte horas en un sitio. Pero, en vez de alojarme en hoteles genéricos, me reservaron (y pagaron) habitaciones en sitios que, a medida que

transcurrió el viaje, los bauticé como fashion. Según me iba internando por el país, estos hoteles iban volviéndose más fantasiosos y, sin duda, pretenciosos. Por un momento pensé que alguien quería



vengarse de mí. Las piezas parecían restoranes de moda. En Washington, en el George, un gran billete, coloreado a lo Warhol, colgaba arriba de la cama. En el Clift, en San Francisco, la gente que atendía era tan guapa, y tan elegante, que siempre tenía la llave a mano, por si me detenían por carecer de look. Comencé a odiar el color blanco. En un sitio (¿LA?, ¿Miami?) casi me da una crisis de pánico cuando, luego de comerme una manzana verde que brillaba bajo una luz alógena, capté que me había devorado el único elemento de decoración. La vida no es tan blanca. La vida no es tan design y, espero, tan mínima.

En Baltimore, donde tuve un par de horas muertas, me escapé a ver *Perdidos en Tokio* , la entonces recientemente estrenada (y nominadísima) película de Sofia Coppola. El hotel de la cinta es el Park Hyatt del barrio de Shinjuku, en Tokio. Me gustó por muchas razones, quizás porque, en efecto, mi simbiosis con los hoteles estaba en su cima máxima. Respeté la opción de Coppola al no comprarse la idea de que un hotel «de diseño» te cambia la vida ni, mucho menos, te la salva o te la mejora. Al revés. Y, sin embargo, es gracias a ese hotel que Murray conoce a Scarlett Johansson. Lo cierto es que los hoteles y aeropuertos tienen esa mezcla explosiva de soledad,

anonimato, atemporalidad y masividad que, de alguna manera, reflejan nuestro tiempo.

Tarareando *More Than This*, el tema de Bryan Ferry, llegué a la costa pacífica a mi sobredecorada habitación del Hotel Monaco de la alucinante ciudad de Seattle y me encontré con un pez dorado encapsulado en un bol de cristal.

Mi nombre es WASABI y estoy aquí para acompañarte durante tu estadía. No tienes que alimentarme ni cambiar mi agua. Sólo tienes que pasarlo bien y, quizás, conversarme cada tanto.

Abrí mi frigobar, saqué un té de la India con jengibre y me senté a conversar con Wasabi.

Lo primero que le dije es que echaba de menos mi casa.

El sonido del silencio

En un momento de su vida, el dramaturgo sueco August Strindberg optó por tratar de estar lo más solo posible. Lo leo en un trozo de su diario que encuentro en otro libro. Subrayo la frase. Lo entiendo. El montar una obra puede ser devastador en el sentido que, al estar rodeado de tanta gente, de estar tan expuesto, de no tener tiempo para aquellos placeres autistas que te alimentan, uno termina por echarse de menos.

«Poco a poco reduje mis reuniones en el café y practiqué quedarme solo, algunas veces recayendo en la tentación, pero siempre retirándome *más curado* que antes», escribe para sí mismo Strindberg. «Hasta que finalmente me entregué al placer de escuchar el silencio y oír las nuevas voces que provenían de él».

Escuchar el silencio, las voces que vienen de él.

The sounds of silence, como cantaron Simon and Garfunkel en *El graduado*, de Mike Nichols.

Hello, darkness, my old friend, le cantaban a un muy joven Dustin Hoffman que recorría, como un zombi, las veredas móviles del aeropuerto de Los Angeles (casi el mismo inicio de *Jackie Brown*, lejos el mejor filme de Tarantino).

Enjoy the silence, según Depeche Mode.

The Art of Noise.

¿Puede el ruido ser un arte?

Cuando uno viaja, cuando estás en otro sitio que no es el tuyo, también estás alerta. Tus sentidos lo están. Estás obligado a encender tu brújula prendida y, a cada rato, estés o no estés preparado, ves y sientes y tocas y hueles y escuchas cosas nuevas. Uno sabe a lo que va, a pesar que no tiene exactamente claro con qué se va a encontrar. Si nos concentramos sólo en el tema audio, tengo claro que, en El Cairo, o en Estambul, dos sitios que no conozco, el *wild* no será neutro. Me imagino desde bocinazos y rezos a Alá hasta la música que Giorgio Moroder compuso para *Expreso de medianoche* (curioso pero, al final, uno tiene expectativas de todo, incluyendo expectativas sonoras). Porque, al final, haya o no música, siempre hay una banda sonora, aunque no tengo claro cómo sonará Nova Scotia, pero se me ocurre que debe sonar tranquila. Cada ciudad tiene su plato típico y, quizás, su propio ruido. Y ese *wild*, junto a las canciones que suenan al azar en taxis y en parques, conformará la banda sonora de tu viaje. A veces hay una maldita canción que no para de sonar y que, a costa de repeticiones varias, termina por ser *la* canción del viaje (Billy Joel en Caracas, Guns and Roses en Nueva Orleans, Tori Amos en Toronto, Paul McCartney en Río).

Una vez estuve instalado más días de los necesarios en la Cataluña profunda. En una ciudad pequeña llamada Lleida. El hotel era casi de cinco estrellas, pero me pareció ruidoso y, a la larga, enervante, para no decir infernal y hasta maleducado. El hotel era de diseño (nada peor que el ultradiseño para ayudar a no sentirte en casa o en tu país huésped); a pesar de apostar por el blanco y lo mínimal, no se atrevían a apagar sus parlantes. ¿Puede uno ser mínimal y tocar *Rapsodia Bohemia*, de Queen? Un compilado de música anglo ochentera, incluyendo a Huey Lewis and The News y, para

que no olvidaras tus etapas oscuras, Tina Turner, The Bangles y Poison, no paraban de escupir e invadían el lobby, el ascensor, los pasillos, los baños y, sobre todo, el comedor donde se desayunaba. Desayunar con Paula Abdul, Midnight Oil y Air Supply no es bueno para la digestión ni para leer *El País o La Vanguardia* . Lo más patético es que me sabía todas las letras, por lo que no podía concentrarme ni menos intentar escribir. Traté de reclamar pero no tuve éxito. Pedí que bajaran

«el ruido». Le dije, sin una gota de humor o ironía, que su hotel parecía una discotheque playera a la cual ni Michael J. Fox en su era de máxima gloría entraría. Por último, le dije por qué no tocan música andaluza.

—Porque estamos en Cataluña, señor.

Cierto. El conserje me insistió que era «música» y que a los pasajeros les gustaba. Los hacía sentir «menos solos». Él tomó un curso de hotelería y este tema se discutió, analizó y debatió. «Es un asunto psicológico, señor», me aseguró.

Abatido, mal, salí a caminar algo desesperanzado por las estrechas calles medievales. Esto de estar «menos solos» es uno de los males de nuestros días. Primero, ¿por qué no poder estarlo? Dos,

¿qué tiene que ver el silencio con la soledad, la pena, la tristeza y todo aquello que los que le temen tanto al estado de estar sólo creen que es «parte del territorio»? La música, además, desde mi concepción no fue creada para «acompañar». Los libros no están de fondo de ninguna conversación o comida. Las películas no fueron hechas para «aliviar» el viaje, aunque ahora están en aviones, buses (de terror y karate, sobre todo) y vans con niños a bordo.

Si es estrictamente necesario, tocar algo más «neutro». De los parlantes de Starbucks, que todo lo tiene calculado, sale jazz y, a veces, música étnica compilada por Peter Gabriel. A veces suenan cantantes de minorías aplastadas de décadas pasadas. Pero todo es bajo perfil, a lo lejos. En Starbucks saben que uno va a tomar el carísimo café como excusa para conversar, leer o escribir. A mí, al menos, me gusta cada vez más escribir en lugares públicos, pero los programadores me hacen la vida más complicada. Deducirán que estoy en minoría y lo más probable es que estén en lo correcto.

Si es necesario tocar música, ¿por qué no, por ejemplo, apostar por bandas sonoras? Fueron compuestas, mal que mal, para acompañar las acciones y los pensamientos de otros. Dicen que la mejor banda sonora es la que no se nota. Si tuviera un bar o un restaurante (dudo que ocurra) o quizás un hotel (¿el City de la calle Compañía?) programaría, a un volumen muy bajo, compositores como Danny Elfman, Philip Glass, Howard Shore, Hans Zimmer y James Horner, por ejemplo, o para ponerse exquisito Asche y Spencer, los responsables de la banda sonora de una cinta muy mala, pero no por eso menos intrigante, llamada *Stay*.

Por suerte, mi estadía en ese hotel infame (¿acaso todos, de alguna manera, lo son?) tuvo que ver con ser parte de un congreso literario, una tentación de la cual siempre termino arrepentido de haber asistido porque en los congresos literarios no se lee, no se escribe, se habla poco de literatura, se bebe demasiado y se conversa de cosas no

literarias con escritores que sabes, en ese instante, cuando dijo algo cinematográficamente incorrecto, que nunca lo vas a leer, sobre todo ese libro que te regaló.

El asunto es que estaba con mucha gente, por lo que no me molestó tanto el insistente y machacante ruido. No estaba en ese hotel para descansar o leer o, menos aún, escribir. Pero no sólo

es música o, lo que es quizás peor, *muzak* (música pasteurizada, alias música para ascensores), sino televisores. Hay restaurantes y bares en hoteles donde el televisor no para de estar encendido. Fútbol dominical, crónica roja, programas políticos, realities. Uno quizás podría entender que haya un televisor en una fuente de soda, pero este terrorismo sonoro en lugares públicos (sobre todo en lugares públicos donde uno paga) me parece intolerable y francamente atentatorio a todo grado de socialización posible (con uno mismo o con otros). Los famosos cafés en Argentina, sitios de una indudable belleza de tiempos pasados, esa cierta decadencia glamorosa, donde el mármol se funde con la madera y el cuero, han sido víctimas de este flagelo. Uno esperaría tango, por último, para seducir turistas, pero en Argentina existen televisores que cuelgan de un techo, donde exhiben un canal infame llamado Crónica, que estira los despachos policiales en vivo hasta que los propios victimarios se declaran inocentes, mezclados con radios con locutores sobregirados que consideran que Pimpinela y Cristián Castro es música que merece escucharse.

Alterado y, a la vez, angustiado, me acordé, entonces, que andaba con mis propios silencios: árboles al atardecer, un departamento con suelo de madera en reposo, una calle de Providencia a las 3 am, el viejo centro de Santiago un domingo al amanecer, con campanas a lo lejos. Me coloqué mi iPod, apreté *escribir en silencio* y, mientras esperaba que me pasaran a buscar, comencé a leer la novela con la que andaba. En silencio, como corresponde.

Desde entonces, desde ese día en esa ciudad sin vida nocturna (pero con un gran cine) de la meseta de Cataluña, me he visto en la obligación de viajar con unos audífonos junto a mi computador portátil o mi iPod con «música para escribir», para intentar colocar algo así como un colchón sonoro para protegerme de la horrorosa música que tocan en estos sitios públicos.

—¿No podría bajar esa música? O, mejor, ¿apagarla? —he suplicado mil veces.

—No puedo, señor, si no el local parecería un museo. O una

bibiloteca. No queremos eso. Podría asustar a la clientela.

Austin, revisitado

(la cultura de no hacer nada)

El tiempo pasa y a veces uno no se da ni cuenta. O no quiere. Las ciudades también cambian mucho. Envejecen o rejuvenecen o se reinventan rápido. Ante tus ojos. Esto provoca en alguna gente terror y rabia. Yo no lo tengo tan claro: me atrae la idea de que ningún edificio sea derrumbado, que ninguna construcción de Luciano Kulczewski sea tocada; pero por otro lado, si la gente que habita la ciudad cambia y muta, ¿acaso una ciudad no tiene el derecho de hacerlo también? Quizás es un asunto de balance: que algunas cosas cambien pero la esencia se mantenga. Contra vientos, mareas, túneles, malls, pasos bajo nivel y rascacielos chantas.

He estado dos veces en Austin. Creo que estuve en Austin en noviembre de 1996 porque hubo elecciones esa semana y el que ganó fue el hijo de ex presidente Bush, y la señora del bed and breakfast donde alojé me dijo que Ann Richards era una gran gobernadora de Texas y que Bush no tendría mucho futuro, era sólo el hijo díscolo y no demasiado brillante de un ex presidente; seguro que ganó sólo por eso. Luego pasé por Austin, en 2003, durante la gira americana de promoción de mi novela Las películas de mi vida *, recién traducida. Había una feria del libro en Austin. Dentro y alrededor del Capitolio. Esa segunda vez estuve, creo, dos noches, aunque la primera noche no cuenta porque llegué como a las 3 am, muerto, desde la Feria de Miami, alimentado apenas por una bolsa de maní que me sirvieron arriba del avión y me alojaron en un hotel donde había una convención de vendedores de alimentos para perros*.

La primera vez, en cambio, aterricé en Austin invitado a un simposio literario. Creo que fue el primero de mi vida como escritor. El congreso era organizado por la Universidad de Texas, la UT, que es inmensa, inabarcable. Mucha gente de todas partes del mundo estudia ahí. El congreso, que se desarrolló, como la mayoría de los congresos latinoamericanos, en las salas del departamento de Romance Languages, duró unos, no sé, cuatro días. Luego yo me quedé tres días más. Creo. Para conocer a un director un tanto desconocido pero que admiraba, y para escribir una nota para la desaparecida revista Rock and Pop . *¿O fue para la Zona de Contacto? No sé. No recuerdo bien. Sí sé que, de seguro, me conseguí un viático y, más el dinero que me dieron por dar una charla, circulé, como un slacker más, por Austin y la pasé muy bien, pues, entre otras cosas, tuve como anfitrión a Richard Linklater*.

Aquí va la nota, entonces, remezclada. Ahora es otra nota. Crónica.

Reportaje. Lo que sea.

Austin, revisited, supongo. Al leerla, años después, me doy cuenta de que habla de un mundo que ya no existe tal cual. Ahora ese Austin sobre el cual escribí no era el Austin que traté de plasmar por escrito. Ahora Austin, la ciudad que inventó los cafés para patanes sin un dólar en el bolsillo, está plagada de Starbucks; ahora la librería de Guadalupe, la calle principal del barrio universitario, es una Barnes and Noble. Ahora los slackers de Linklater conviven con decenas de miles de jóvenes high-tech que llegan a trabajar a la industria de la computación. Austin ya no es Austin, aunque sigue siéndolo, claro. Mantiene su esencia. Linklater, además, ya no es un

desconocido. Antes del amanecer *se transformó en* Antes del atardecer.

Supongo que yo tampoco soy el mismo que escribió esa crónica de viaje, aunque a veces creo que sí. No sé. Esto no es acerca de mí, es acerca de Austin, un pueblo (ahora ciudad) por el que siento afecto, admiración y envidia por no haber estudiado ahí, en un sitio tan estimulante y excéntrico como ése. Respecto a Linklater, quizás puedo decir lo mismo: le tengo afecto, admiración y envidia. Al menos tengo un serio deseo de emular su carrera. Linklater armó su propia productora, y por más de una década ha rodado lo que ha querido (siempre está filmando la misma película y todas le salen buenas y personales), rompiendo esquemas sin tener que ser moderno o rupturista, ya sea lejos de Hollywood, en Austin, o dentro del corazón de la propia bestia.

Parto por cómo vi Austin por primer vez, ese lejano año de 1996 cuando fui invitado a hablar de una antología que recién había aparecido y que titulamos, simpáticamente, sin medir las consecuencias, McOndo (fue en Austin, justamente, que sentí que había cometido un grave error, algo parecido a matar a alguien sin querer, y que todo el peso de la ley y de la noche literaria se iba a volcar contra mí y que, a partir de ese día, cuando un mal escritor de El Paso insistía en que su abuela sí volaba y que era cosa que fuera a Chihuahua para que lo comprobara, y que si mi abuela no era capaz de volar por los cielos era porque era «chilena y blanca»).

En Austin, por otra parte, conocí y me hice amigo para toda la vida de Edmundo Paz Soldán, que, desde el minuto en que lo vi, supe que era un tipo que vivía en la república de McOndo, que hablaba spanglish todo el día y que era seriamente adicto a la cultura pop más trash. En Austin, además, llegó de Iowa, Rodrigro Fresán. Nos reímos en Austin y tomamos cafés y compramos más libros de lo necesario.

Aquí va la crónica:

La droga oficial de Austin es el café.

«Necesito una inyección de cafeína», es la típica frase/excusa que se oye todo el día. Hasta el dulce más apetecido de la ciudad son granos de café bañados en chocolate. En Austin, la llamada *coffee house culture* (que existe en toda ciudad que se considere bohemia o que, al menos, cuente con un barrio bohemio) ha llegado al límite de lo tolerable. La cafeína es la razón por la cual todos no se pasan el día durmiendo.

De todos los cafés (casas del café, para ser exacto) el más famoso es Quackenbush's, alias Quack's. Es como un inmenso *loft* doble, con varios ambientes, uno de ellos al aire libre para los que se han contagiado con el vicio de fumar. Dentro de Quack's hay una tienda de puros (la última moda, en especial si eres mujer y estudias literatura comparada) y una tienda de cómics *vintage* para treintañeros con camisetas gastadas con logos y leyendas estampadas en el pecho.

A diferencia de los cafés italianos al aire libre, los *coffee house* norteamericanos (dicen que se inventaron en Seattle, aunque Berkeley, otro pueblo universitario, ostenta el honor) son lugares como para pasar el día. O en definitiva la tarde. Muy distinto a los cafés cuasi topless chilenos, donde todo es corto, desde los cortados, las faldas y la estadía de los clientes (¿metáfora de nuestra idiosincrasia?). En Quack's, como en Mojo's (una casa de tres pisos donde uno se puede instalar en

cualquier pieza a leer a rusos o *realistas-sucios)*, los cafés son grandes, fuertes (ajeno a la cultura del café jugo-de-paraguas decafeinado tan querido por el americano medio), con nombres en italiano y preparados en forma artesanal por estudiantes. Ojo: en Austin pareciera que todos son, serán o han sido estudiantes; más de la mitad de la población ostenta un título universitario, y eso se nota en especial con los mozos que te cuentan el final del libro que estás leyendo si no les das propina.

Quack's tiene mesas, claro, pero también sofás y sillones viejos y hay gente que se echa sobre ellos, se sacan los zapatos, y leen y leen o hasta duermen siesta. Hay mesas individuales, claro, pero también hay mesas para diez, y ahí se juntan grupos de estudio, laptops enchufadas y todo, a estudiar.

Nadie les dice nada, por cierto. Nadie los obliga a seguir consumiendo, lo que es una práctica de lo más civilizada. Otra cosa: la individualidad es muy respetada. Ir solo a un café, estar horas,

terminar tu libro y no hablarle a nadie es algo común y apreciado. Puedes compartir un sofá con una chica y no sentirte obligado a pasarte de listo o encantador. En los cafés, eso no se hace. Y si se hace (intentar liar o engrupir), es vía frases como «El primero de Michael Ondaatje es mucho mejor; claro, que lo leí en una muy mala traducción al francés». O prestarle un lápiz rojo para que subraye un párrafo que incite al suicidio gentileza de Pavese. En Austin la gente es muy preparada, así que hay que estar alerta o, mejor aún, estar preparado.

Son las once de la mañana, hay sol y es día de semana. Es día de trabajo, de estudio, de exámenes. Hace algo de calor, pero no como para volverse loco. El lugar se llama Barton Springs y es una inmensa piscina natural que surge gracias a unas termas que brotan del suelo y se fusionan con un riachuelo que pasa por ahí. El agua no alcanza a estar caliente pero es tibia. El suelo bajo el agua es de arena y a ambos lados de la piscina hay laderas despejadas de pasto que le han arrancado al bosque natural de este Zilker Park, uno de los tantos parques que hay en esta verdísima ciudad que en nada cumple con los estereotipos texanos de planicies eternas y vaqueros errantes.

Austin, quizás por ser la capital de Texas, poco tiene que ver con el resto del estado que gobierna. Austin es un oasis demócrata en un estado inminentemente republicano y conservador.

Barton Springs es un oasis dentro de este oasis y está lleno de gente. Casi toda gente joven, como el promedio de esta ciudad de medio millón de habitantes que no alcanza los veintiocho años. La gente está aquí nadando, tomando sol (con ropa, con poca ropa, sin ropa), mirando las ardillas correr de lado a lado o simplemente leyendo o estudiando. De los bosques frescos y savajes vuelan minúsculos cuervos negros que tienen la costumbre de gritar por las noches y asustar a los millones de murciélagos que tienen la tendencia de oscurecer la luna (esto es verdad, no es broma).

La Universidad de Texas es una de las mejores universidades baratas (estatales) de los Estados Unidos. El campus ocupa dimensiones enormes en medio de la ciudad y la divide básicamente en dos. Hacia el lado oeste del campus está la calle Guadalupe *(the Drag*, como le dicen), que es la frontera entre el terriotorio *slacker* y el campus propiamente tal. En Guadalupe pasa de todo y el choque entre los chicos universitarios pregraduados que sólo están ahí porque sus padres los enviaron y los *slackers*, que son mayores y tienen bastante menos dinero, crea un shock del cual surgen unos contrastes parecidos a los que existen entre el Primer y el Tercer Mundo.

Desde la calle Guadalupe se divisa en forma clara la punta de la Torre de Texas, al centro del campus de la Universidad de Texas, célebre por ser el lugar desde donde Charles Whitman, un joven psicópata en serie que se adelantó a su época, le disparó a una decena de los cincuenta mil

estudiantes que por ahí circulan todos los días (recordar *The Deadly Tower*, cinta-hecha-para-la-tele con un muy joven Kurt Russell como el psicópata amigable).

The Drag tiene algo de feria persa o *hippie* porque está lleno de artesanos en cuero y en metal, tipos descalzos, con pies sucios y negros, tocando guitarra con un mapache como público y chicas muy flacas y pálidas, con anillos en todas las partes imaginables e inimaginables de su cuerpo, que fuman marihuana mientras venden incienso. Los *slackers* más recalcitrantes, esos que dejan mal el nombre *slacker*, piden limosna sobre patinetas a la entrada de Gap mientras algunos de ellos insultan a los que entran y los increpan diciéndoles que perfectamente podrían usar la ropa usada que venden más allá, en la otra cuadra.

A tal grado llega la obsesión con la ropa usada que Urban Outfitters, una tienda neoyorquina supuestamente alternativa, ha debido mezclar sus cosas nuevas con usadas de verdad para que el público los tome en cuenta. Como casi siempre hace calor, el uniforme oficial de Austin son shorts muy largos y viejas camisas como de dependiente de bomba de bencina que se usan como guayaberas. Los Beastie Boys parecen vestirse en Austin. La higiene, que es una obsesión americana, es algo no muy tomado en cuenta por los *slackers* y, la verdad sea dicha, partes de Austin huelen no sólo a espíritu adolescente, sino al metro de París en verano.

Como en toda ciudad universitaria, la tienda de las fotocopias es una suerte de boutique y heladería que reúne a mucha gente. Kinko's abre veinticuatro horas, sirve café (malo) gratis y tiene de todo lo que se desea respecto a papelería. Su concepto es «una oficina fuera de la oficina», y por eso no es raro que aspirantes a escritores que no tienen impresora lleven allí sus disquetes o que rockeros en ciernes impriman, en papel amarillo, volantes que anuncian un recital en la cercana calle Seis, donde los bares tropiezan los unos con los otros y donde, si uno se quiere emborrachar rápido, puede ir a Touché, un local que se especializa en *shots* (cortos) que valen un dólar cada uno y están rellenos de tequila, vodka o Jagermeister.

En la Seis los sábados no se puede andar por la calle de lo llena que

está, por lo que han hecho que los jueves la actividad sea aún más intensa que los fines de semana. Austin mantiene firme, aunque algo escondida, su música country (la más rockera de todas las músicas country), pero, junto con Seattle, es la escena más interesante para los movimientos emergentes. Si bien la banda más reciente que «lo ha logrado» sigue siendo un grupo de culto —los irresistibles e irresponsables Butthole Surfers—, la competencia en Austin no es broma y, en una semana cualquiera, uno puede ir a escuchar sin mayores traumas a Laurie Anderson, Pavement, Kiss, Joan Jett, El Flaco, Everything But the Girl, Pantera, Korn y los Black Crowes, lo que quieras. Cuando más de la mitad de la población tiene tiempo de sobra, es lógico que lo que sobren sean los panoramas y las horas para crear.

En una ciudad como Austin importan mucho los libros y las películas. Es un orgullo municipal.

Austin es la ciudad de Estados Unidos que más gasta en libros, por lo que no hay autor importante (y poco importante) que no vaya a Austin a leer su nueva novela con la esperanza de vender y firmarla.

Austin tiene la suerte de contar con una de las mejores librerías indendientes del mundo: BOOK

PEOPLE, donde uno puede quedarse a vivir tranquilamente. Otra que me llamó la atención fue una cadena alternativa, de mala muerte, que funciona en supermercados abandonados, llamada Half Price Books, donde los dependientes son másters en literatura. En Half Price, uno encuentra todo a la mitad

y encuentra cosas que nunca vio en una librería normal. Half Price divide sus repisas por temas, pero llega a ser algo obsesivo al respecto. *Psicópatas*, en una hilera distinta de *Crímenes verdaderos y Conspiraciones contra JFK*, está lejos de *Política del siglo XX*. ¿Dónde sino en Austin las biografías de los autores se dividen en «biografías de poetas», «biografías de poetas suicidas»,

«biografías de poetas gays»?

Austin ostenta la mayor cantidad de pantallas de cine per cápita del mundo. Si bien en las afueras, Stallone y Gibson arrasan, en los cines cerca de la universidad la oferta es tan selecta que Tarantino casi queda afuera. Entre las tiendas hay video-clubs (las repisas están rotuladas por cineastas), correo, disquerías de emergencia y salones para tatuarse o broncearse. El Cine Dobie parte a las once de la

mañana, tiene seis salas y sus funciones de medianoche son a tablero vuelto. La Sociedad de Cine de Austin administra una de las salas (cada sala está decorada distinta, con estéticas cinéfilas) donde exhiben cintas como *Pacto siniestro*, de Billy Wilder, con Barbara Stanwyck, o *Trainspotting*, la nueva cinta inglesa heroinónama con banda sonora cool que todos quieren ver.

Richard Linklater está con una polera que dice *Suburbia* y hojea el *Austin Chronicle*, un gran tabloide cultural (gratuito) lleno de avisos de restaurantes y con toda la cartelera de lo que ocurre todas las semanas en esta pequeña ciudad (ocurren tantas cosas que uno no alcanza a verlo todo).

Linklater ya ha dirigido dos películas de culto (*Slacker* y la rohmeriana y marihuanera *Dazed and confused*, sobre una larga noche de verano en 1976) y está en pleno montaje de su versión de la obra de teatro de Eric Bogosian, *Suburbia*.

De ahí, claro, la polera.

Suburbia es acerca de unos tipos que no tienen nada que hacer y que se quedan pegados toda la noche frente a un minimarket que está abierto las veinticuatro horas.

Estar con Linklater es como haber estado con Gertrude Stein en París en 1920. De alguna manera, Richard Linklater (35 años) es el inventor de Austin como concepto. Y el que más sabe de la llamada cultura *slacker*.

¿Por qué?

Porque dirigió una cinta llamada *Slacker* (que acá nunca se vio) que definió el tipo de gente que se pasa todo el día en Barton Springs o en Quack's. Es decir, los *slackers*. En inglés, *slacker* está asociado a «lento», «no interesado», «poco diligente». En el diccionario inglés-español, la palabra pasa por el cedazo moral hispano y queda como «perezoso», «negligente» y «prófugo».

Presumiendo que, en rigor, se trata de algo, se podría decir que *Slacker es* sobre mucha gente que da vueltas por Austin sin hacer nada. Todo ocurre en un día, veinticuatro horas, del amanecer al amanecer. Linklater lleva la idea del plano secuencia al límite; es decir, la cámara salta de persona en persona. No hay personaje principal. Ni siquiera secundarios. No es un documental, pero lo parece. La cámara de Linklater no se queda quieta. No es capaz de jugársela por nadie.

Los *slackers* son adultos jóvenes que se niegan a crecer. Son como los *hippies* de los sesenta pero sin agenda política y moral. Viven con poco y se conforman con menos. Son inteligentes, devoran información, pero gastan gran parte de su energía en ser apáticos.

«Básicamente es gente muy culta, joven, que vive al margen de la sociedad», opina Linklater mientras come una enchilada tex-mex, que es lo que más se come en Austin, aunque ahora está muy de

moda todo lo que es comida orgánica. «Quizás no saben lo que desean hacer con sus vidas, pero al menos sí saben lo que no quieren hacer. La idea es rechazar la sociedad antes que la sociedad te rechace a ti».

Linklater también dirigió la romántica y conversacional *Antes del amanecer*, que es acerca de una pareja que conversa toda la noche mientras camina por Viena (y no Austin). El director no entiende bien por qué, de todos los países del mundo, Chile fue —porcentualmente — aquel donde el filme tuvo más éxito. Yo no sé qué teoría inventar. Linklater cree que lo fácil es tildar a los *slackers* de flojos.

«Más bien se trata de gente que hace lo que no se espera de ellos. Es gente que intenta vivir una vida interesante, que tratan de vivir a su modo, a su ritmo, haciendo las cosas que desean. Es gente que no se adapta al mundo, por lo que no les queda otra cosa que armar su propio mundo al margen del ya existente».

Para ello, nada mejor que aprovecharse del mismo sistema que rechazan. Se podría decir que Austin, por ser ciudad universitaria, tiene una infraestructura totalmente utilizable. Los buses, por ejemplo, son gratuitos para los estudiantes. El barrio de Guadalupe, cerca del campus, está lleno de casas viejas pero baratas que no les interesan a los yuppies y que les permiten vivir cerca de todo, por lo que pueden prescindir de autos. El pase anual para la biblioteca y los complejos deportivos sale una miseria. Y toda la actividad cultural es prácticamente gratuita.

«Puede sonar raro», dice Linklater mientras sorbe un té helado a la tailandesa, «pero no todos desean tener sólo algunas horas durante el fin de semana para ser libres. Tal como todo en la vida, se trata de una opción. Si no tienes familia ni hijos ni cuentas ni ahorros ni bienes materiales, puedes disponer de mucho con muy poco».

Hoy. Ahora, 2006. Me acuerdo de Austin. Sueño con ir a South by Southwest, un festival de cine. Austin actualmente es un pequeño Hollywood. Linklater está cada vez más grande y su productora, Detour,

combina cintas extrañas y experimentales, como las rotoscopicadas y animadas Waking Life y A Scanner Darkly *o la adaptación del libro de no ficción* Fast Food Nation, *con productos tan perfectos y entrañables como* School of Rock, *con el gran Jack Black.*

Robert Rodríguez tiene su base en Austin, lo mismo que el obeso Harry Knowles, el fundador de la página web cinéfila (y espía) llamada Ain't It Cool News.

Pero cuando pasé por Austin noté que, en efecto, la cultura slacker estaba luchando codo a codo con la cultura de la homogeneización. Gap, Banana Republic, Starbucks. De hecho, Quack's ya no existe. Blockbuster está más presente en la ciudad que los extraños clubes de video alternativos. Lo curioso, sin embargo, es que mientras en otras partes estos cambios son vistos con alegría, para algunos ciudadanos de Austin esto no puede ser. Pero la lucha no va por quemar los McDonald's, sino intentar de mantener a todo costa a Austin raro.

En efecto, la organización se llama KEEP AUSTIN WEIRD. Justo el año 2003, el año que volví a Austin y noté los cambios «de la modernización», nació esta organización pro diversidad, y una de las armas más fuertes con que han atacado son poleras y calcomanías. Este movimiento, formado por gente que dejó de ser slacker para poder, a corto plazo, seguir siendo slacker, lucha para poder seguir no haciendo nada, para tener una ciudad diversa, rara, creativa, diferente. Uno de sus argumentos es que los ricos tienen la posibildad de ser excéntricos, pero la gente común

tiene todo el derecho a ser rara. Y para ser raro se necesita un ambiente propicio, donde no todo es igual y donde claramente no todo se mide en dinero. Entre los objetivos puntuales de KEEP

AUSTIN WEIRD está volver a poner una radio alternativa en el aire, que una cadena de hoteles no sea dueña de un hotel viejo y gótico, y dejar que la gente duerma en las veredas.

La mayoría de las ciudades (y sus ciudadanos) quieren mejorar: que sean más limpias, más seguras, más expeditas. Algunas, más sofisticadas, luchan para que aumenten los parques, las ciclovías, que haya un nuevo teatro municipal o centro de convenciones. Pero nunca había estado en una ciudad que quiere ser más rara; que no quiere perder su identidad bohemia y alternativa; que tiene claro que, para triunfar, lo importante no es que Austin sea igual al resto de las ciudades del mundo, sino que sea diversa. Rara. Freak.

Respetable.

Cómo no sentirse en casa, cómo no querer una ciudad así.

SCL

Un par de domingos atrás, caminando temprano por el centro de Santiago, con el cuello casi torcido de tanto mirar hacia arriba y disparar con mi cámara digital posibles locaciones, me topé con un bus de turismo que estaba estacionado en plena Plaza de Armas. Me fijé que un grupo de brasileños seguían, atentos y ordenados, a un guía que los arreaba por el zócalo.

Intenté seguirlos subrepticiamente, tratando de escuchar la información del experto, pero pronto capté que la lección urbana se desarrollaba en portugués. Sé que muchos insisten en que el idioma lusitano es prácticamente idéntico al nuestro. No soy uno de esos.

Decepcionado, seguí mi ruta, no sin antes acordarme del caso de una amiga que una vez fue turista en su propia ciudad.

Sucedió así: reservó un pasaje en una aerolínea extranjera, de esas que vuelan sólo ciertos días, para ir a Buenos Aires (creo). Pues bien, ya en la sala de embarque de Pudahuel, hoy SCL, se entera de que no hay vuelo. Todos los pasajeros serán derivados a un hotel de la ciudad. La espera durará, a lo menos, doce horas. De pronto, mi amiga capta que esta atractiva oferta es selectiva, sólo válida para aquellos pasajeros que son extranjeros. Al parecer, la línea aérea deduce, no sin razón, que los locales perfectamente pueden alojar en sus casas. La línea aérea, por cierto, no está al tanto de la astucia de mi amiga. Ante la oportunidad de alojar gratis en el grandioso y clásico Hotel Carrera, hoy transformado en el Ministerio de Relaciones Exteriores, mi amiga recurrió a su inventiva.

Se acercó al mesón a exigir un trato ecuánime. Su marido, le explicó a la empática funcionaria uniformada, no iba a poder recibirla en su casa, pues, hace un par de horas, justo antes de emprender el viaje al aeropuerto, habían tomado la decisión de separarse.

«Yo fui la que lo abandonó por otro», agregó. «Entenderás que no puedo pedir que me reciba. Yo lo traicioné con otro. Al que viajo a ver. Volver a esa casa esta noche sería incluso peligroso. No me extrañaría que me pegara. Siempre ha reaccionado violentamente, lo que prueba que tiene una muy mala relación con su inconsciente y cosas no resueltas, lo que lo transforma en un polvorín. ¿De verdad quieres que regrese a esa cama donde prefiero ni recordar las vejaciones a que me sometió?».

Todo era mentira, pero el resultado fue una suite, con tina, un canasto de frutas y flores, comidas varias y un city tour por su propia ciudad. Según ella, a partir de esa experiencia, Santiago se transformó en una de sus ciudades favoritas.

«Vi cosas que nunca había visto. Jamás había entrado al Palacio Cousiño o al Club Hípico.

Quedé fascinada».

Supongo que para todos los santiaguinos llega ese momento —sí, ese momento epifánico que, por lo general, ocurre después de un día de lluvia— en que uno capta que tu ciudad también es, bueno, una ciudad. Un destino. Un lugar hasta donde viaja gente desde muy lejos sólo para pasear por sus calles y subir ese extraño cerrito chico que está a un costado del centro.

Antes, cada vez que me topaba con un extranjero, me asaltaba una mezcla de asombro y

desprecio. ¿Por qué vienen hasta tan lejos? ¿Se odiarán a sí mismos? ¿O acaso conocen tanto que no les queda otro sitio por conocer?

Yo, como tantos, y a pesar de la campaña de Patricio Mekis para darle en tu corazón un lugar a Santiago, fui criado (o quizás programado) para odiar esta metrópolis. Te lo enseñaban en el colegio, en la tele, sobre todo en la universidad. Los Prisioneros aullaban que lo mejor era que algunos se fueran del país, aunque, escuchando el resto de sus temas, daba la impresión de que ellos también se querían ir.

Una de las escenas que más me gustan del cine es una que me parece de un romanticismo casi intolerable. Es de *Hannah y sus hermanas*, de Woody Allen, y es cuando el arquitecto Sam Waterston saca a Carrie Fisher y a Dianne Wiest a pasear por Manhattan. En un acto de total complicidad y confidencia, él les muestra sus edificios favoritos. Claro que miran hacia arriba. Los edificios realmente se transforman en edificios allá arriba, cuando uno los mira desde abajo y capta que son como dedos apuntando hacia el cielo. Pues bien, de un tiempo a esta parte he estado mirando hacia arriba. Dicen que, en el arte, la peor de las miradas es la del turista, pues es una mirada que se impresiona, pero, al carecer de contexto, termina por no entender nada. Yo aquí, en Santiago, no soy un turista, pero, a veces, me gusta pensar que sí lo soy, y es ahí cuando veo cosas que no había visto antes. Es en esos momentos cuando capto que la ciudad siempre ha estado, lo que pasa es que no siempre uno ha estado conectado a ella.

Mirar

Pienso que la sala de un cinematógrafo es el lugar que yo elegiría para esperar el fin del mundo.

ADOLFO BIOY CASARES

Ser cinépata

En un principio fui cinéfilo. O cinéfago. Padecí «la cinesífilis», para citar al colombiano Andrés Caicedo. Sé lo que es eso. He estado ahí. Durante unos años vi más de lo recomendable. Lo vi todo.

Me convertí en un cinépata. Lo cierto es que me devoraba las películas, sin importarme si valían la pena o no.

Lo importante era ver, tragar, recordar. Mientras más veía, más posibilidades tenía de ganar.

Tuve una serie de cuadernos universitarios donde anotaba cada película que veía, más toda la data ad hoc que podía recoger, partiendo por el cine en que la vi. Esto fue mucho antes que todo…

que la TV cable, que Internet. Acceder a la data era lo más importante, lo único que importaba. No tenía mucha. El primer libro-trivia que tuve fue uno llamado *Cine sonoro americano*, del uruguayo Homero Alsina Thevenet, que no era más que un cúmulo de datos. Datos que, más o menos, memoricé. Años después, quizás en mi primer o segundo viaje de vuelta a los Estados Unidos, cayeron en mis manos dos libros que considero clave en mi deformación: *Cult Movies*, de Daniel Peary, y el ya clásico y enciclopédico *TV Movies*, de Leonard Maltin. Pura data, puro ruido, puro popcorn informativo para saciar un vacío lleno de ansia y pulsaciones.

Luego, después de golpear puertas y ser golpeado, terminé como crítico de cine. O comentarista.

Quizás fui más un fan o groupie. Tuve suerte. *Right time at the right place*. Poco a poco accedí a más espacio, a medios más influyentes y leídos. Lo más importante para mí como crítico era, uno, ver las películas antes que el resto; dos, acceder a los afiches y las fotos; tres,

poder defender y apoyar a mis amigos (yo consideraba a Clint, Tim, Woody, Marty y todos los demás como aliados y cercanos).

También era importante atacar, con toda la vehemencia posible, a aquellos que consideraba mis enemigos, gente que ponía en jaque lo que yo consideraba la civilización o el canon: básicamente, el cine europeo intelectual o, peor aún, el cine europeo de época (el que fascinaba a las viejas canasteras como un bodrío que prendió como la pólvora llamado *El maestro de música)*.

Durante esos años (¿1978, creo, a 1988-89?) tuve una colección de cuadernos universitarios donde anotaba todas las películas que veía (en los cines). Un cuaderno por año. Anotaba todo: desde el cine en que la vi (hoy casi todos desaparecidos o transformados en iglesias evangélicas o multitiendas) hasta quién era el director de foto, pasando por con quién la vi (casi todas solo) y el nombre de la distribuidora. Al final le ponía mi nota.

Uno de mis ritos el día 31 de diciembre en la tarde era ordenar, clasificar y elegir mis diez favoritas, y luego compararlas con las listas de Héctor Soto o Hvalimir Balic, alias Zoom.

Un día, poco antes o después de publicar mi primer libro, los boté todos a un incinerador de un edificio, pues sentí que tenía que quemarlos para poder crear, para poder continuar, para poder crecer y seguir adelante. O quizás fue una manera de no tirarme yo al incinerador.

Hay algo fascinante y maravilloso en ser cinéfilo.

Hay algo patético y enfermizo también.

Lo que tenía claro era esto: si algún día iba a crear, no podía sólo acumular trivia. Tenía la

certeza que para poder ser escritor (y, si me portaba bien, si los dioses en que no creía me querían y me dejaban eventualmente ser director de cine), la crítica era algo a lo que tenía que renunciar.

Sí o sí. Una cosa por otra.

Sin sacrificio, sin penitencias, no se llega al cielo.

No pain, no gain. Y sobre todo: *no looking back*.

Si iba a pasar al otro lado, debía dejar de ser crítico y, de paso, para

dejar de ser crítico, tenía que también dejar de ser tan asquerosa y autísticamente cinéfilo.

Sigo siendo cinéfilo, por cierto, aunque me parece que practico esta patología/desviación con menos intensidad. Bastante menos. Lo que, a veces, no me parece del todo bien. Es innegable que los videos, la TV cable y, ahora, los DVD te alejan de las salas, pero no por eso del cine. Aun así, veo considerablemente menos películas a la semana y a veces echo de menos la cuota extra de heroína narrativa.

No todos los cinéfilos se transforman en críticos de cine y no todos los críticos de cine son cinéfilos. Yo, durante unos años, fui las dos cosas. No fui un gran crítico, es cierto, aunque espero, al menos, haber sido un promotor entusiasta. En esa época, me acuerdo, me reía de aquellos que eran solamente «comentaristas». Ahora que miro hacia atrás sin demasiada ira me percato que eso fue exactamente lo que fui: un comentarista con actitud crítica. Creo que era mejor a la hora de alabar que al minuto de destrozar. Pero destrozaba igual. Los críticos gozan destrozando. Yo lo hice y, lo recuerdo nítido, había veces que me reía solo de mi ingeniosa maldad. Nada más festivo, además, que descuerar a un cineasta local. Todos me parecían mediocres, límitados, ciegos. Me parecía injusto que ellos pudieran filmar y yo, que estaba tocado por los dioses, que había visto tantas películas, no.

Rechazo el mito que los críticos no son más que unos directores de cine frustrados. Para nada. Lo que sí es irrefutable es que muchos de ellos acarrean una gran frustración. Eso no me parece mal. Es lo que los hace ser quienes son. Es lo que me dio la fuerza necesaria para escribir crítica semana tras semana tras semana. Un crítico sin un espíritu crítico es un latero y, por sobre todo, un imbécil. No sirve. Un crítico que desea dirigir el Hogar de Cristo, que espera que todos lo quieran, está desorientado, por decir lo menos. Nunca llegará a ser un buen crítico y le faltará la pedantería necesaria para llegar algún día a dirigir.

Mi vocación era clara: ver y ver. Esa era mi agenda, mi plan, la manera como pensaba vivir mi vida. Mientras más películas veía, pensaba, mejor persona podía llegar a ser. Esta vocación cargaba una responsabilidad, por cierto. Mi misión en esta tierra era apoyar a ultranza aquellos filmes, y aquellos directores, que amaba. Al darme cuenta que en mi calidad de crítico de cine podía, en efecto, influir en la cartelera y, sobre todo, en el público, me lancé, con un ímpetu juvenil entre cándido y patético, en una suerte de *razzia* estética. Debía quemar en la hoguera todas aquellas películas que me parecían falsas, hipócritas y realizadas para ganar premios o hacer que el

director se transformara en una personaje público respetado.

A todo cinéfilo y, desde luego, a todo crítico le llega el momento de decidir si se va a quedar a este lado de la pantalla, gozando el resto de su vida como espectador, o si va a cruzar al otro y arriesgarse a pasarlo mal, aprender los trucos y, más aterradoramente, a ser juzgado por los demás, por tus colegas, digamos, que se quedaron sentados en la cómoda platea.

Ese momento es clave. Y debe ocurrir en un cine. Para un cinéfilo, todas las respuestas, todas las revelaciones, ocurren dentro de una sala oscura. Ese momento clave me ocurrió en 1990, unos meses antes de publicar mi primer libro. Esa tarde, en un vacío micro cine de la calle Huérfanos, tuve la suerte de ver *El joven manos de tijera*. El tiempo se detuvo y me di cuenta que, entre otras cosas, debía dejar, en ese preciso momento, de ser crítico. No iba a cruzar la pantalla, cierto, pero al menos iba a cruzar la calle. Me pareció que no podía estar criticando, por un lado, y exhibiéndome como escritor, por el otro.

La crítica de *El joven manos de tijera* fue mi última como crítico estable, semanal. El filme de Tim Burton, además, me confirmó que crear tiene sus beneficios, pero también sus costos: uno se expone a transformarse en blanco de la crítica. Es el calvario que le toca a Edward. Y a todos los que, una vez que crearon, optaron por no esconder la obra.

He sido objeto de críticas buenas y de críticas malas. Me quedo con las buenas, aunque, en mi caso, quizás me han traído más dividendos las malas. Aun así, y aunque uno no escribe para los demás, para agradar, uno sí espera alguna conexión. Que pase algo. Y que no te lancen tomates. He estado a ambos lados y sé, por lo tanto, lo que se siente, y lo que ocurre, cuando el matonaje de la opinión arbitraria hace de las suyas. He sido herido y he herido.

Cada uno tiene el derecho de hacer lo que le venga en gana. Si el cineasta desea exhibir su filme, no guardarlo en una bóveda, entonces que se prepare. Que pague. El que lo muestre, que le cueste. De acuerdo. Los críticos, en tanto, deberían tener claro que ellos también son criticados y observados.

Otra cosa: tal como ocurre con los creadores, lo que los críticos escriben refleja más su mundo (y sus juicios y prejuicios) que la película en sí. Cada uno ve lo que quiere ver. Y cada uno muestra lo que no necesariamente quiere mostrar.

Diez años después de mi última crítica como crítico profesional, ya con un par de libros a mi haber, y un guión filmado y un libro adaptado, volví a ser crítico o algo parecido. Fue algo que me costó aceptar y, en un principio, escribir. Mi amigo Alfredo Sepúlveda estaba de director del Wikén, el suplemento de Espectáculos de *El Mercurio*, y él quería que yo volviera a ser crítico, que volviera a pisar el palito. Me negué rotundamente. Me parecía inmoral, antiético. Esto fue el año 2001. Me propuso, entonces, tener una columna semanal en que escribiera de cine, pero no criticara per se. La idea me atrajo y, por un asunto de dinero también, acepté, aunque algo aterrado pues sabía que la meta de dirigir cine se estaba acercando y, dos, quería seguir escribiendo. De hecho, estaba empezando una novela bastante cinéfila que eventualmente se llamó *Las películas de mi vida*.

La columna de Wikén se llamó Cinépata y básicamente era la «cartelera semanal en una juguera».

Cada lunes, martes a más tardar, debía despachar una columna en que me hacía cargo de todos aquellos estrenos que debutaban el jueves anterior. Mi promesa, cumplida a medias, era tratar de hablar más positivamente que en contra. Lo otro: la columna sólo duraría un año. Exactamente un año. De febrero de 2001 a febrero de 2002.

Ahora que he dirigido mi primera película y «me pasé al otro lado», ahora que Cinépata es el nombre de una productora y no de una columna, reconozco que, de vez en cuando, siento la necesidad de opinar, criticar, atacar, defender, cinepatear. Pero no puedo. Al menos, creo que no puedo en público, por escrito, en un medio de verdad. Siento que es un tema ético, de sanidad. Pero, por otra parte, sin duda que tengo algo de crítico en mí todavía. A veces, durante una función, o mirando un

DVD, siento el ansia, el llamado de la sangre, aunque ahora no es tanto para degollar a un director chanta, sino, por el contrario, para celebrar y compartir una película que considero ha sido ninguneada o dejada al margen. En ese sentido sigo siendo, antes que nada, fan, groupie, cinéfilo y, supongo, cinépata. Los malos hábitos son díficiles de abandonar. Pero ahora que soy director y productor siento que, por razones más bien éticas, ya no puedo criticar cine en medios masivos, pues en ellos se ejerce y se maneja poder, por lo que, aunque me duela, aunque me tenga que reprimir, debo callar.

Esta regla autoimpuesta es —creo— una regla relativamente universal que, supongo, se basa en una cierta ética. Lo que no implica que no se pueda quebrar, aunque los espacios que quedan libres son pocos: los

blogs, algún artículo aislado (a favor) y poco más. A veces, mis dedos comienzan a tipear solos cuando salgo de un filme local que me parece falso, insufrible y sobrevalorado, pero no puedo. Son mis colegas. No me corresponde.

Si algo he aprendido como crítico y como cineasta después es que las películas son buenas, malas, mediocres o estupendas, mucho antes de rodarse. Aquello inasible que hace que un filme tenga o no carne, sangre y vida, no pasa por el set, la preproducción o el presupuesto. Las películas tienen un momento en que nacen y ese momento es antes que se empieza a escribir el guión, y es ahí, en la génesis, que algo nace decente o bastardo. La mayor parte de las películas chantas y tramposas o simplemente malas lo fueron antes que se escribieran, filmaran o montaran. Hay, por cierto, excepciones, pero esas excepciones, que son fascinantes, son justamente esos desastres donde, en medio de la maraña de equívocos, uno capta que había algo real, algo sincero, un soplo íntimo y personal.

Si esto es así (las películas y los libros nacen bien o mal paridos), entonces es perfectamente legítimo criticar una producción local que costó un soberano esfuerzo. No fue la escasez de dinero lo que hizo que la cinta naciera muerta o te provocara risa a pesar de ser un drama, sino la idea original. Mi impresión es que si esa idea no es cercana al director, el camino para que esa obra llegue a buen puerto se dificulta muchísimo. Se requiere de gran talento y experiencia para transformar algo ajeno, algo que no te interesa, en una obra coherente que respire y palpite.

Aun así, creo que no me corresponde criticar. Y menos aún semanalmente. Hacerse cargo de la cartelera, escribir todas las semanas, es, en el fondo, hacer un catastro. Y para eso es clave entender que no se puede estar contaminado con intereses de cualquier tipo. Pero es difícil; es más que lógico que un crítico de cine quiera ser director, o tenga un guión en un cajón, o un mediometraje que nadie vio debajo de su cama. Ley pareja no es dura, pero es duro tener que destrozar todas las películas chilenas si eso es lo que corresponde, y más duro aún, más impresentable, es no criticar determinada película para no herir comercialmente a tal director, pero sí destrozar a aquellos con los cuales el crítico no siente cercanía.

Me pasa lo mismo con los críticos literarios. Mi impresión es que un crítico literario no puede criticar a un tercero (menos a un escritor local) si ha publicado una novela. Mi talibanismo incluso llega a exigir que un crítico literario no debería querer ser escritor. En un mundo ideal, los editores de los suplementos literarios tendrían que someter a

los aspirantes a críticos a test e interrogatorios donde quedara claro que, ni en sueños inducidos por drogas o alcohol, han deseado escribir un libro y que, dentro de todo su disco duro, no hay siquiera una idea para una historia.

Esto es, sin duda, exagerado, aunque, por otro lado, algo perfectamente razonable y esperable.

Me consta que hay críticos así. Los conozco. Tanto en cine como en música como en literatura. El descubrir que detrás de un crítico severo y asesino existe un ser tímido e inseguro, me da ganas de vomitar. Y me enfurece. Me enfurece porque yo estuve ahí. Yo fui uno de ellos. Yo no me transformé en crítico con la meta de terminar, como Pauline Kael o Andrew Sarris, con una inmensa obra crítica que perfectamente podría leerse como un aporte literario indispensable. No.

¿Qué se puede hacer entonces?

Supongo que retirarse. Debería ser parte del manual de etiqueta. Aquellos críticos que desean escribir o filmar pueden seguir de críticos, pero tratando de manejar sus impulsos y favoritismos. Si no lo logran, igual no es grave. Por mucho que ese crítico tenga algo de histérico e incondicional, no cabe duda que a la hora de escribir bien de sus héroes, lo hará excepcionalmente bien. Pero donde el asunto no resulta negociable es cuando esté al otro lado. Lo adecuado sería callar. Retirarse después que apareció tu libro, antes del estreno de tu película o del guión en que participaste. Da pena, cuesta, parece antinatural, pero es el costo. Ese es el costo.

El costo de pasar al otro lado.

El hombre que veía demasiado

Es curioso, pero el escritor cinéfilo que siempre anduve buscando, ese amigo imaginario que tanto esperé, aquel literato intenso, real, indispensable, que uno necesita piratear cuando tiene mucho que decir y no sabe bien cómo, llegó atrasado a mi existencia.

Tan atrasado que ya no me hacía falta.

Aún me cuesta creer que supe de la existencia de Andrés Caicedo hace tan poco. ¿Dónde estaba yo? En rigor, ¿dónde estaba él cuando más lo necesitaba?

Lo encontré en una de mis librerías favoritas: La Casa Verde, en Lima, frente al Parque El Olivar, en pleno San Isidro. De pronto, la palabra

cine se fijó en mi radar. De entre los miles de libros que tapizaban las estanterías de esa casa pintada de verde, me fijé en un grueso tomo azul oscuro titulado *Ojo al cine*. El libro estaba equidistante, me fijé, de *Queremos tanto a Glenda*, de Cortázar, y de un viejo ejemplar de *Un oficio del siglo XX*, el loquísimo libro de críticas de Guillermo Cabrera Infante.

Dejé los otros libros que tenía en la mano para tomar este volumen desconocido. Exagero si escribo que mis manos tiritaban, pero casi. Al menos, deseaba que lo hicieran (close-up a manos que toman libro). Intuí que, más que enfrentarme a un texto, me estaba enfrentando a una persona. A un freak, digamos.

Lo primero que me llamó la atención fue la serie de fotos setenteras de un tipo flaco, con el pelo rockeramente largo, gruesos anteojos que hoy usan los que son cool y antes no lo fueron, y una polera manga larga color calipso. Ahí capté que este tal Andrés Caicedo, el autor, estaba muerto. Un tipo tartamudo, pálido, que se pasa todo el día en el cine, no se pone en la cubierta de un libro. Un tipo así se esconde.

Caicedo alcanzó a vivir veinticinco años y se fue a negro con la ayuda de sesenta pastillas de Seconal. Sucede que Caicedo había visto demasiados filmes. Tantos, que comenzó a pasarse películas.

¿Por qué un autor suicida atrae tanto? ¿Por qué un cinéfilo suicida me impactó así? Si a los veinte hubiera leído a Caicedo, ¿habría planeado mi suicidio en plena función de trasnoche del Normandie?

¿Era Caicedo, entonces, el Cobain de los fanáticos del cine? O sea que, de hecho, el cine *podía* matar. ¿Era la cinefilia, entonces, una adicción peligrosa? ¿Y no sólo un refugio para cobardes?

Compré el libro de inmediato y no paré de leerlo: en el taxi, en la sala de espera, en el avión. No era una novela, sino el guión de su vida, una muestra de las miles de películas que vio. De nuevo:

¿cómo no había sabido de él antes? ¿Tan fuerte era el poder de García Márquez en Colombia que terminaba asesinando a un chico urbano por el solo hecho de ser incondicional de Jerry Lewis y estar obsesionado con Kim Novak?

Caicedo, capté pronto, fue el cinépata más cinépata de todos. Un tipo que devoraba el cine y fue víctima de lo que él denominaba la cinesífilis. Organizaba cine-clubs y revistas y no hacía otra cosa que ver y ver y ver. Su meta era clara: tragarlo todo y, luego, escribir sobre todo lo que veía, para

así, en el acto de escribir, volver a ver lo que ya había visto. Su pasión y la desmesura lo llevaron a acumular toda la información posible hasta convertirlo, con el tiempo, en un cinéfago incondicional.

Quizás la tecnología hubiera salvado a Caicedo. Internet Movie Database hubiera sido un lugar ideal donde volcar su trivia, los chats lo hubieran conectado con otros freaks, las cámaras digitales lo hubieran ayudado a filmar sus cintas de terror y una colección de videos o DVDs lo hubieran dejado dormir tranquilo; ahí, en un estante, en orden alfabético, hubiera podido guardar todas esas imágenes que ya no le cabían en su cabeza.

Caicedo fue siempre un creador más que un crítico. Sus escritos bordeaban los límites de la ficción y, cuando se puso a inventar cuentos y novelas y teatro, todo le salía con olor a pantalla.

Nunca sabremos cómo hubieran resultado los filmes de Caicedo. Personalmente, prefiero sus escritos de cine que sus cuentos y su novela. Pero lo principal en Caicedo es Caicedo mismo. Es la idea del cinéfilo como mártir, el postadolescente latinoamericano alienado con Hollywood, el solitario que se comprometió con la pantalla mientras todos solidarizaban con la causa. Caicedo llegó antes que todos y duró poco. La sociedad, por cierto, no lo mató, como tampoco, por fascinante que parezca, lo mató el cine. Pero sus excentricidades caleñas han logrado escapar a la vorágine barroca de su tiempo y, desde hoy, uno ve a Caicedo como un adelantado. Un adelantado, sí, pero también un tipo fuera de foco, desincronizado, limítrofe, liminal y border.

Caicedo nunca llegó a transformarse en mi ídolo, en mi crítico de cine fetiche, porque lo conocí demasiado tarde. De adolescente me hubiera parecido un héroe. Ya más grande, más armado, Caicedo me pareció intensamente adolescente. En el mejor, y el peor, de los sentidos.

Meses después, en un festival de cine, me enteré que, entre los críticos de cine latinoamericanos que sí crecieron con o leyeron a tiempo a Caicedo, éste se transformó en una suerte de santo de los críticos. En el patrono de los cinéfilos.

«¡Quien haya perdido la pasión no merece seguir escribiendo sobre cine! Ese es mi dogma, mi pequeño homenaje a Caicedo; sé que él me vigila», me confesó una vez un crítico que, por lo visto, también veía demasiado.

«Si hay algo que me encantaría lograr es transmitir la alegría,

perplejidad o desencanto que sentí como espectador, en el momento en que la historia llegó a su fin y se encendieron las luces. Eso es todo».

Caicedo, por lo visto, no entregó su vida en vano. Anda por ahí, vigilándonos a todos.

Ver para contar

Durante un año, del 2001 al 2002, acepté el desafío de volver a ser crítico. O algo así. Me tocó ver todo lo que se estrenaba. No creo que vuelva a ver exactamente todo: desde lo infantil al terror, pasando por las artes marciales y los bodrios del cine-arte que tratan de pasar por arte cuando no son siquiera cine. Ese año, el año que vi para contar, el año de la columna Cinépata, vi al menos doscientas. Tres o cuatro y hasta cinco filmes en una misma columna.

Fue un experimento que tenía fecha de fin. Ese fue el acuerdo, en caso que me terminara gustando.

Durante esos doce meses siempre me sentí cometiendo un crimen, pues algo me decía que no venía al caso; ya era un escritor y ya tenía lazos con el cine que eran más que cinéfilos pero que aún no eran tan directos como dirigir o producir. Algunos amigos me dicen que exagero, que perfectamente podría seguir escribiendo de cine o hablando de películas en la radio. Que, a lo más, en caso de tratarse de un filme chileno, puedo quedarme callado, sobre todo si no me gusta, y que, en el caso contrario, si algo local me entusiasma, por qué no escribir o hablar a favor. No es extraño que un escritor ponga en palabras su entusiasmo por una obra ajena. Puede ser. No digo que nunca vuelva a escribir o hablar de cine. A veces —de hecho— lo hago. Pero volver «al día a día» es otra cosa.

Insisto: acarrea poder y responsabilidad.

No creo que ese año 2001-02 fuera particularmente bueno ni malo en cuanto a lo cinematográfico. Entre toda la escoria aparecieron de vez en cuando cosas que me llamaron la atención. Poco. No es que no existan películas buenas; es que ésas no llegan a las carteleras.

Aparecen directamente en DVD o en la pantalla de tu computador.

Estas son algunas de las películas que vi ese año y lo que escribí de ellas. Las saqué de la juguera y del contexto, casual y arbitrario, en que fueron estrenadas, y traté de ordenarlas. Al releer estas críticas capto que, más que tratar de analizarlas, estaba tratando de articular

lo que me interesa de las películas, además de promocionar las cintas que me parecían cercanas a mi forma de ser o de ver el mundo o, lo que quizás es más clave, quise poner por escrito la moral de películas que quería filmar un par de años después.

No tengo del todo claro si *Sed de mal* es una obra maestra, pero sí creo que es una de las grandes cintas B jamás filmadas. Lo otro que tiene a su favor es una notable historia-detrás-de-la-historia que la ayuda: la típica historia wellesiana (uf, otra más) sobre un artista que lucha contra el sistema (le cortaron el filme, se perdió el memo, bla, bla, bla), nadie la entendió. Welles, a la larga, posee la fama que tiene porque es el artista ideal para todos aquellos que nunca filmarán o que tropezaron en el camino o gastan más energía hablando mal de los productores que juran los destrozarán, cuando lo cierto es que quizás nunca confíen en ellos porque ellos mismos no confían en sí mismos. Welles lo tuvo todo y si lo perdió, la única persona culpable fue él. Admirar a Welles es

admirar los mil motivos por los cuales algo no se hizo o algo no resultó. Es, en ese sentido, el santo patrono de los fracasados y, sobre todo, de aquellos que se sienten genios y tienen claro que el mundo nunca los entenderá.

Hay varias cosas que me molestan de los filmes de Welles, partiendo por el propio Welles. No está entre mis directores favoritos y *El ciudano Kane* pudo romper con muchas cosas, OK, pero está claro por qué no se ganó un Oscar a mejor maquillaje. Su afán de figurar, tanto detrás como delante de las cámaras, siempre me ha parecido intolerable. Como actor, en especial disfrazado, no me gusta nada (me quedo con el vilipendiado Charlton Heston mil veces). Creo que Welles hizo filmes claves y filmes notables, pero parémosla. El fracaso, por romántico que sea, está sobrevalorado. Entre Welles y Capra, me quedo con Capra. O con Willlliam Wyler. ¿Por qué no se han escrito tantos libros sobre Howard Hawks? Esos directores, además, pensaban en el público. Welles pensaba en sí mismo.

Sed de mal, por ser B, por ser de otros, es la excepción. Welles se lució, como siempre, con su puesta en escena (su plano secuencia del inicio sigue produciendo escalofríos), pero está claro que, más que la literatura de pulpa (me dieron muchas ganas de leer la novela fronteriza y bastarda de Whit Masterson), lo suyo era la Literatura y el Arte con mayúsculas. *Sed de mal* tiene melodrama, exageración, humor (algo raro en Welles) y, sobre todo, supura onda (vaya que tiene onda). Una tremenda ironía, entonces, que su mejor filme, su filme más ambiguo y, a la vez, más certero respecto al mal y al poder,

fue una película por encargo.

Kirsten Dunst debutó como la chica crespa en *Entrevista con el vampiro* , y ese mismo año sorprendió, por lo crecida y deseable que estaba, en la subvalorada cinta de cheerleaders llamada *Lecciones robadas*. Kirsten Dunst pasará a la historia por protagonizar la que, sin duda, es la mejor película de chicas jamás filmada: *Las vírgenes suicidas*, de Sofia Coppola, una película tan sublime y brillante que, sin traicionar en absoluto el género, también es capaz de alzarse como una de las grandes películas de chicos de todos los tiempos. Perdonen la digresión. *Las vírgenes suicidas* es, además, una de las grandes adaptaciones literarias llevadas al cine: no sólo es fiel a la historia y al espíritu de la novela de Jeffrey Eugenides, sino que también lo es a su prosa. Esto es francamente insólito. El debut de Sofia Coppola nunca llegó a nuestras pantallas y apareció, a mitad de año, en video, con cero bombo. De haberse estrenado hubiera sido, sin duda, mi candidata a la mejor película del año.

Así las cosas, soy poco objetivo a la hora de reseñar los filmes de Kirsten Dunst. *Hermosa locura*, en todo caso, está muy bien, entre otras cosas porque no debería funcionar, porque —en rigor

— debería ser un asco, un producto industrial de la peor calaña. Pero toda mala historia puede ser una buena película. *Crazy/Beautiful* posee un tono menor, una empatía con sus personajes y, por dar vuelta a todas las convenciones del género, logra salirse de él. Aquí los latinos son los buenos, la chica es la mala y el padre no es el típico idiota que no entiende. El filme es chica-conoce-chico y es de amor, pero, más que nada, es sobre desamor. La cinta, dirigida por el actor John Stockwell, que coprotagonizó *Christine*, de John Carpenter (una de las grandes películas acerca de lo importante que puede ser un auto para un chico), revisita Pacific Palisades, el mítico barrio playero de los ricos

de Los Angeles, donde James Dean deambulaba en *Rebelde sin causa*. Kirsten Dunst es James Dean y le gustan las drogas, portarse mal, beber hasta perderse y, sobre todo, los chicos. Se fija en Carlos (el debutante Jay Hernández, un chicano con cara de bueno que esconde no poco abandono), un hijo de inmigrantes que desea salir adelante. Dunst lo quiere como un juguete, pero, poco a poco, las cosas se ponen más serias. OK, sobran los clichés, pero Stockwell no cae en todos ellos; la primera parte, cuando muestra el modus operandi de las chicas, traumará a todos quienes tengan hijas menores de diecisiete. Lo mejor es el padre de Kirsten: en vez de tratar de salvarla a ella, intenta salvar a Carlos, pues sabe que todo lo que ella toca termina

dañado. Esto no se ve todos los días.

Hermosa locura no es tan hermosa ni tan loca, pero sí tiene alguien detrás que no se cree ni bello ni loco, sino que entiende que, para profundizar, no se necesita necesariamente un filme profundo.

***Con sólo mirarte*, uno de los estrenos** más bellos y conmovedores del año, integra al universo norteamericano la sensibilidad latinoamericana, y el resultado es tan potente como sutil. La genialidad de esta cinta radica en que la fusión va por dentro: es un filme profundamente cheeveriano con algo de García Márquez.

Pero no se asusten.

Hay muchas cosas favorables que decir de esta cinta del debutante Rodrigo García (García como en, sí, García Márquez) que cuesta empezar. No es una película masiva, por lo que quizás pocos la vayan a ver. Ahí es donde uno, como Cinépata, como responsable de esta columna, quisiera poder tener más convocatoria. A pesar de contar con un lunar no menor (el tonto e inútil personaje de la vagabunda en el cuento dos), la cinta posee una nobleza, una dignidad y un aura que la elevan a ese sitial donde están los grandes. Por eso mismo, porque aquí no se intenta hacer arte sino retratar vida, este sutil filme parece más simple de lo que es. Tanto que uno sale de la sala pensando que basta poner una cámara frente a alguien para captar algo de verdad. Por cierto, no es así.

El filme de Rodrigo García es, ni más ni menos, un notable libro de cuentos que apuesta por la imagen en vez de la palabra. Un libro donde no todos los cuentos quizás estén a la altura del mejor, pero que, sin embargo, logra armar un todo más que particular. El universo es el de las mujeres solas en Los Angeles. Aquí está la adaptación que nunca llegó de los relatos de Lorrie Moore y Anne Beattie. Son cuentos donde la acción va por dentro, que terminan justo antes, que evitan el final sorpresa y la parafernalia estructural.

Pero en esta cinta llena de buena fe y honestidad también hay una piedad y unos tiempos latinoamericanos (nada de mirada extranjera, qué-raros-son-los-yanquis) que la transforman en otra cosa. Rodrigo García aprendió lo mejor de su padre, Gabriel García Márquez. Aquí hay un interés, y un conocimiento, sobre lo que implica ser humano. Cuando el filme se acerca a lo bizarro, como sucede con el personaje del enano, García no se refocila en lo extraño. Al revés: lo toma como algo cotidiano. En rigor, eso es parte vital del realismo mágico (dar por hecho aquello que es inverosímil), pero aquí no hay excesos ni

barroquismo. Sólo hay despojo y mirada. Y qué mirada. Se nota que García, y su fotógrafo, el mexicano Emmanuel Lubezki, quieren a estas mujeres. Todas brillan y revelan su interior. Se ven guapas, incluso las que no lo son tanto, como Glenn Close (impresionante) y Kathy Baker (qué notable es el lazo con su hijo adolescente). Aquí hay piedad,

atracción, cariño, interés. Inolvidable el plano de Holly Hunter caminando, sola, por una vereda por la cual nadie camina. Amy Brenneman, la detective, que pasará a la historia cinematográfica por ser parte de *Heat*, de Michael Mann, sencillamente impacta por su atractivo. Es atractiva por donde se la mire. En todos los planos posibles. Uno entiende todo lo que le pasa con sólo mirarla. Que es lo que sucede, por lo demás, con cada uno de estos personajes.

Pocas veces un título ha sido tan perfecto, ha sido tan coherente con la puesta en escena y con la película en sí. *Con sólo mirarte* logra aquello que a veces uno cree imposible: te obliga a mirar todo de un modo nuevo. Te hace ver cosas que no habías visto. Te hace fijarte en cosas que habías dejado pasar.

No voy a pronosticar los premios de la próxima entrega de los Oscar porque los pronósticos, y las apuestas, están centrados en una cierta racionalidad aritmética, mientras que los que votan por los Oscar lo hacen motivados, casi siempre, por las razones equivocadas. Sí puedo confesar, sin ninguna culpa, que veré la larga ceremonia y que, por momentos, me enojaré y, en otros, quedaré contento con que «los míos» ganen. No sé si vaya a un Oscar party como en otros años (un grupo de amigos que se juntan a tomar y ver los Oscar como si fuera un partido de fútbol), pero sí veré la ceremonia.

Por dos cosas, creo. La veré porque, aunque sé que detrás de todo hay no poca corrupción o arbitrariedad, que ganar un Oscar en rigor no significa nada, creo que sí, que significa algo, y no menor: pasar a ser parte de algo más grande, de una tradición, ser uno «de ellos», de aquellos que hacen cine y, más importante aún, de aquellos que pasaron a la historia. Sólo por eso —lo admito—

quisiera algún día estar nominado. No me daría vergüenza, no me sentiría pasado a llevar o insultado, no diría que estoy sobre el premio o la ceremonia. Al revés.

Lo mejor de la ceremonia de los Oscar, para mí, es cuando recuerdan a los que ya no están.

Aquellos que fallecieron desde la última ceremonia. Una de las cosas

que he aprendido escribiendo es que lo más importante es el fin. La gente, la gente real, la gente que vive y camina, le tiene miedo al fin. Nadie quiere que algo termine. Ni una vida ni una etapa ni una relación. Pero los finales son claves. Los finales son la razón por la que uno parte. Dan pena, claro, sobre todo cuando esa vida, esa historia, esa amistad, ese lazo tan cercano, fue bueno. Un fin a tiempo puede ser sanador, liberador, te puede abrir nuevas posibilidades. Un buen final puede ser mejor que un buen comienzo.

Una película puede resistir un comienzo dubitativo, errático, pero se hunde si no tiene un final que no te cierra, que no te deja tomado.

No tengo claro si hay un más allá. Más bien, dudo que exista un más allá como lo estiman los que creen en un ser supremo. Yo creo en el cine, y en el cine el más allá son los recuerdos. Los artistas saben bien que su trabajo es crear recuerdos. Los actores de cine que se mueren nos dejan sus películas como recuerdos. Uno al ver esos fragmentos —esos Oscar clips— recuerda también algo no menor: uno recuerda trozos de uno mismo. Eso creo que es la vida eterna. No desaparecer nunca.

Quizás el más allá es el cine. Y si el cielo existe, está lleno de salas que no paran de exhibir las mejores películas.

Las películas que uno vio allá abajo.

Si eso no es vida eterna, ¿qué es? Estar vivo siempre. En los recuerdos de los que vieron esas

películas y listo para revivir cuando alguien decida ver algo que no había visto.

Cometí el error de ver *La traición* antes que el resto de los estrenos de la semana pasada. Un verdadero cinépata asiste a la función de las once de la mañana del jueves si, en efecto, y por fin, se estrena ese filme que uno aguardaba con una paciencia entre ardiente e infinita. *La traición* es un filme definitivamente mayor, sólido, notable y, sobre todo, jugado. Vi esta cinta en dos ocasiones y la segunda vez me pareció aún mejor: la fiesta de bienvenida, las conversaciones en la caja de la escalera, la lágrima de Joaquin Phoenix en el auto, la reunión de las madres con sus hijos en el comedor. Es más, parecía que estaba viendo algo nuevo. Por primera vez.

Esto sucede poco. Y cuando sucede, uno calla, mira y aplaude.

El director de *La traición* es James Gray, un neoyorquino que, a los

veinticuatro años, debutó con *Little Odessa*, una extraordinaria cinta de mafiosos rusos, madres enfermas y hermanos en crisis.

La traición es su segundo filme y, aunque no hiciera ninguno más, ya tiene su nicho y su lugar en la historia del cine. Viendo su película me sentí, de pronto, en los setenta, quizás el último período bueno para el cine. Me imaginé lo que el público tuvo que sentir cuando vio, por primera vez, mucho antes de que llegaran los premios, y las nominaciones, y las enciclopedias, *El padrino* o, mejor aún, *El padrino II*. La cinta de Gray remite a Sidney Lumet *(Serpico, Príncipe de la ciudad)* y a *Calles peligrosas*, el debut de Scorsese. También hizo que me acordara de los mejores momentos de Cimino y *El francotirador*. El filme de Gray está en esa línea, quizás no tan arriba, pero tiene ese talante y utiliza actores ligados a esos filmes y a esa época (James Caan, Ellen Burstyn, Faye Dunaway; los tres, extraordinarios).

La traición es una verdadera tragedia griega, por momentos operática (Howard Shore compone como si fuera Nino Rota), sublime, donde las grandes pasiones son puestas en escena en un tono menor, casi susurrado, donde la cámara casi nunca se mueve, donde los actores pueden respirar, donde las paredes son un personaje más y donde la luz, inspirada en Edward Hopper y Caravaggio, llega, por momentos, a ser intolerablemente bella. James Gray toca el tema de la corrupción y explora el submundo de los contratistas del metro y la burocracia de medio pelo; pero, más que nada, esta cinta, como todos los grandes filmes norteamericanos, es sobre la familia.

Hay diversas maneras de ser cinéfilo y, yo al menos, creo que no se puede dirigir sin serlo. Pero Gray es lo anti Tarantino (y yo soy pro Tarantino), lo anti «quiero ser el nuevo Steven Spielberg».

Gray es un fan de Luchino Visconti y su cinta tiene mucho de *Rocco y sus hermanos*. Pero Gray no es pomposo ni arribista, y esta cinta es profundamente americana y, por suerte, la influencia de Elia Kazan también está . *The Yards* (su nombre en inglés significa «el patio», en el patio de los trenes) es, en buenas cuentas, *Nido de ratas* (cuyo título original es *On the waterfront*, o sea, *En el muelle)*.

Gray cuenta una historia de redención (y delación) en un mundo corrupto, donde las traiciones son más personales que sindicales.

Mark Wahlberg, el protagonista, es hoy por hoy nuestro Brando, aunque sin su pretensión. Su aplomo, su silencio proletario y su ternura dura son sorprendentes. Más sorprendente es constatar que es un tipo que partió como rapero y modelo de Calvin Klein. Es curioso:

los peores actores pueden convertirse en los mejores, y los mejores pueden comenzar a hacer el ridículo. Caso aparte es

Joaquin Phoenix, el hermano menor de River, que, a estas alturas, lo superó y con creces. River Phoenix fue algo así como un ángel rubio que duró poco. Joaquin es un demonio torturado que durará mucho. Hace tiempo que Joaquin Phoenix se ha alzado como el actor más complejo y fisurado del cine norteamericano, pero, también es cierto, sus cintas han sido inferiores a él. En *La traición* por fin encuentra un personaje, y una historia, y un dolor, que están a su altura. Podría seguir y seguir. *La traición* es cine clásico contemporáneo y me alegro mucho de haber podido verla en el cine y no en el cable. Es, hasta el momento, la mejor cinta del año y, como va a envejecer tan bien, seguro que crecerá con los años. Aquellos que recuerdan con afecto *Tiro de gracia* , la impresionante cinta de Phil Joanou con Sean Penn y Gary Oldman, deberán posponer sus actividades e ir a ver *La traición* cuanto antes. No se sentirán traicionados.

Vi *Amores perros* hace más de un mes en una transpirada y chascona función en el cine-arte unversitario del Festival de Cine de Valdivia. La sala, con estudiantes tirados en el suelo y críticos con ganas de ser cineastas en las butacas, ardía, pulsaba y supuraba un grado casi insoportable de energía cinéfila.

Esto fue lo que me (nos) pasó.

Entré como un chihuahua capado y salí como un quiltro con rabia, mis dientes afilados de inspiración, deseoso de más cine, de más celuloide, de historias que me hicieran aullar bajo la luna que se refleja en esa pantalla independiente que es el río Calle-Calle.

Ahí estaba, recomponiendo los trozos de mí que saltaron como vísceras al pavimiento mojado luego de ver *Amores perros* , cuando se me ocurrió que son filmes como éstos los que ayudan a impulsar un movimiento. Son películas como éstas las que separan a los chicos de los grandes y te obligan a tomar una decisión.

Dudar de *Amores perros* es, me atrevo a decirlo, trabajar para el enemigo. Amor es odio, dice la publicidad del filme. *A Amores perros* hay que amarla y, de paso, odiar todo ese cine serio, seguro, bien hecho y reprimido, procesado y homogeneizado, que está saliendo de nuestros propios putos países. Lo que hace el debutante (lo oyeron bien, debutante, DE-BU-TAN-TE) Alejandro González Iñárritu, un mexicano de treinta y seis años, ex DJ de radio, es de verdad acojonante. De cojones, sí.

Todo el filme se trata de eso: tener o no tener cojones para hacer lo correcto. O lo incorrecto. En definitiva, para jugársela. *Amores perros* (tres historias por el precio de una y veinte millones de habitantes como protagonistas) es una patada donde más duele. Una patada al público que queda pagando, boquiabierto, sorprendido y, sin duda, desconcertado. Pero tambien es una patada a los cineastas. *Amores perros* duele porque es mexicana, local, cercana. Porque es tarantinesca y supera a Tarantino. Porque excita y atrae y enerva como si fuera un filme yanqui o europeo, y es de un poquito más allá, no más. Y es en nuestro idioma, rodada con el tipo de presupuesto rasca al que estamos acostumbrados (un poquito más, vale, pero dentro de los estándares).

Amores perros (qué título, güey) es una patada, además, porque es un debut (lo dije, ya lo sé, perdonen), uno de esos debuts que te obligan a optar por dos caminos: odiar al director y su equipo y desearle que ojalá ese premio que recibieron en Cannes reviente en su cara y lo deje ciego, o, más bien, esperar ansioso su nuevo filme. Eso fue lo que, felizmente, ocurrió.

En vez de seguir el tradicional camino de irse a acostar deprimido, angustiado, aterrado por no tener el talento del otro, la comunidad cinéfila de Validivia se remeció tanto que tomaron a *Amores perros* como suya. Por eso cuando ganó, la platea saltó y la aplaudió. Está lejos de ser perfecta, acaso es fallida, errática, ambiciosa en el mejor y el peor de los casos. Y qué. Tiene de todo y le sobra. Corre demasiados riesgos y no siempre llega, pero cuando llega, y llega, creánme, llega, uno siente la necesidad de persignarse y gritar *ándale*.

De un tiempo a esta parte, México está arriba, a la delantera, en todo. Ha vuelto a ocupar el sitio de país culturalmente imperialista que siempre fue. Bienvenidos. *Amores perros* es tan profundamente mexicana que Laura Esquivel, obviamente, no la va a entender. Aquí no hay sombreros ni bigotes para exportación. Nada de bellos paisajes ni éstas son las pavorosas mañanitas.

Aquí todo es horrible, acechante, peligroso, demente, sudado. *Amores perros* es la mejor cinta urbana que ha producido Latinoamérica y transforma, entre gritos y choques automovilísticos, el manido color local en olor francamente animal. Los perros de González Iñárritu son de la calle, pero, más que nada, son nuestros.

El enemigo está entre nosotros.

Así es. El mundo se engrupió, se dejó seducir y manosear de la peor

manera con *Bailarina en la oscuridad*. ¿Por qué no también Chile, en el fin del mundo, donde, por estar tan lejos, intentamos a veces estar más cerca de la (supuesta) onda, que la gente que vive inmersa en ella?

Es verdad que son pocos los que practican el ondismo más ortodoxo, pero, por lo general, están muy bien conectados: su arribismo cultural se expande por las páginas culturales y de espectáculos hasta lograr que un filme tan tramposo, mal gestado y, a la larga, tan inmoral como el nuevo numerito de Lars von Trier se torne un evento cultural. Von Trier no hace películas para que la gente las disfrute; las hace para que la crítica se enemiste entre sí. Podemos discutir un año si el autor de ese engendro del mal gusto y la mala fe que fue *Los idiotas* es o no un artista. Yo digo que no. Salí choqueado, asqueado incluso, de esa idiotez filmada en digital. Donde no hay nada que discutir es a la hora de reconocer que Von Trier es un maestro en armar polémica y pasar gato por liebre (¿qué es el movimiento Dogma sino un gran truco publicitario en extremo dogmático?). Yo mismo estoy pisando el palito y echándole más leña al fuego para que este grotesco y desagradable engendro sea, tal como él lo quiso, un filme que dé que hablar.

Pero igual escribiré sobre *Bailarina en la oscuridad* porque la odio, porque me revuelve el estómago, porque me parece lo peor de lo peor. Mi veredicto es claro: esta cinta es el enemigo dentro del caballo de Troya del gran arte. Reconozco que el filme tiene momentos. También admito que *Contra viento y marea* me impresionó. Es más, me gustó mucho. Pero con esta cinta a Von Trier se le pasó la mano. Me sentí manipulado, arrastrado hacia el cadalso como la misma Björk. Es cierto que logró alterarme, pero también consigue alterarme ver cómo a un ciego lo atropellan. Uno va al cine para buscar emociones, de acuerdo, pero uno espera, al menos, que el modo como esas emociones sean gatilladas sea legítimo.

Bailarina en la oscuridad es, sin duda, un filme excéntrico. ¿Es un filme importante? No creo.

Pasará rápido de moda, durará lo que duran las polémicas. Admito que la cinta se deja ver; uno sufre

y se divierte a veces, y hasta hay un par de momentos musicales que están bien, pero el filme también cansa porque no tiene otra espina dorsal que el dolor de una pobre mujer limítrofe (ver a la gente sufrir, lo sé, puede excitar a algunos, pero no es lo mío, menos cuando se trata de una mujer).

Bailarina en la oscuridad es, para mí, la peor cinta del año. Lars von Trier es peligroso, un total impostor, y apoyarlo es trabajar para el enemigo (no es raro que esta cinta ganara Cannes justamente el año en que el oligofrénico Luc Besson fue presidente del jurado). De verdad no entiendo lo que pasa por la mente de este tipo. ¿Para qué deconstruir un género alegre, como el musical, que no le ha hecho mal a nadie, si uno lo desprecia? ¿Para qué crear un personaje, y contar su historia, si uno lo odia tanto? ¿Debemos sentir compasión por Selma o aplaudir que la maten por tonta? ¿Se supone que esta mujer, destrozada por la maldad que la rodea, es una santa? ¿Para qué ambientar la cinta en los Estados Unidos si a uno, de verdad, le parece el lugar más infame del mundo? ¿Para qué hacer que tus personajes hablen en inglés si tu cruzada es la antiglobalización? ¿Para qué filmar mal, de una manera cruda, fea, si tienes la posibilidad de filmar bien? Siempre les he pedido a los cineastas que tengan bolas, pero este tipo es un sádico que está más interesado en fornicarse al público que en seducir a su actriz.

Von Trier no cree en la dignidad de sus personajes, no sabe lo que es la sutileza ni el pudor. Uno ve un filme como *Magnolia*, por ejemplo, y capta que Paul Thomas Anderson está con su gente, que sufre y se desangra con ellos. No se ríe de ellos, ni está en su contra. Von Trier puede ser modernillo, innovador, rupturista, pero no es un cineasta. Es un titiritero al que sólo le interesan los hilos y la opinión pública. No me interesa ni su propuesta ni sus estudiados comunicados de prensa: el dogmático movimiento dogma, las supuestas cien cámaras. Tampoco entiendo esto de hacerse el pobre (filmar en digital) cuando, en rigor, el filme es tan o más caro que el de la esquina. Lo bueno de ver cintas como éstas es que te sirven para revisar tus prioridades y revisar tu lista de filmes favoritos. Von Trier se dedica a destrozar *La novicia rebelde* cuando lo cierto es que ese azucarado filme tiene diez mil veces más verdad y emoción, además de mejores canciones. ¿Cómo se va a comparar el comienzo de uno (esa impresionante toma de los Alpes) con el de *Bailarina en la oscuridad* (tres minutos de petulante oscuridad)? Además, Julie Andrews es más bonita que Björk (rebobino, es como Von Trier la filma: pocas veces una mujer ha aparecido más fea en la historia del cine; en rigor, Björk es mucho más bonita de lo que aparece).

Bailarina en la oscuridad es la cinta de un matón apitutado. Un gran matón al cual ya no le tengo miedo. Yo no lo he visto todo, como canta Björk, ni quiero quedar ciego. Pero no deseo volver a ver un filme tan extraviado y postizo como éste.

Es curioso que tres de los últimos estrenos sean películas camineras

y, sin embargo, ninguno de ellos es destiladamente puro. En las tres, dos tipos se enfrentan a las verdades de la vida y, como si eso no bastara, a sí mismos. Las tres fusionan la película carretera con otros géneros (la comedia adolescente, la película de terror de psicópata y el filme noir/ficción pulpa). Las tres cintas, además, son jugadas, adrenalínicas y sorprendentes.

No sé si la mejor de las tres es *Frecuencia mortal*, pero, sin duda, que visualmente es la más inolvidable. Qué placer es mirar como un director la pasa bien. John Dahl es el gran cineasta B en una era sin películas B. No intenta producir arte, pero todos sus filmes *(La última seducción*, desde

luego) alcanzan una textura visual acojonante. John Dahl no anda filmando espejitos o reflejos. No.

Filma como debería filmar un tipo que come harto tocino y huevos en esos cafés de mala muerte que colman sus películas. Qué manera de captar la libertad (y el posible terror) de los caminos del Oeste.

Su estética es proletaria y su caligrafía es gruesa pero siempre efectiva. El deshilachado guión tiene algo de Stephen King trasnochado y la película en sí es muy *Duel* (el debut televisivo de Spielberg), y esta rojiza road-movie de dos hermanos que son perseguidos por un camión emana un intoxicante olor a bencina que te embriaga y te obliga a entrar en el juego. Hay una toma en un motel de mala muerte, una secuencia toda azul y verde oscura, en que la cámara se va acercando a un cuadro gótico tipo Transilvania. Y justo cae un rayo. Notable.

La estilizadamente desordenada *Al calor de las armas* es acerca de dos perdedores no muy inteligentes (el ultracool, siempre bien, Benicio del Toro y un sorprendente Ryan Phillipe, intentando ser macho y duro y consiguiéndolo gracias a un sonsonete alucinante) que recorren los caminos fronterizos con México siguiendo la ruta de las pistolas y la corrupción arrastrando a una chica embarazada (Juliette Lewis, que ya no fue estrella, pero que bien puede ser una actriz fetiche de cintas neo-noir). Ésta es el debut de Christopher McQuarrie, el guionista de la ya legendaria *Los sospechosos de siempre*. El mundo de *Al calor de las armas* es el de la testosterona y la violencia y, principalmente, el cine. El filme tiene algo no creíble que me gustó. Todos estos tipos, más que malos, son cinéfilos que han visto demasiadas películas de Sam Peckinpah, John Woo y el mismo Tarantino. Al final no entendí nada y quedé salpicado de sangre, pero nunca dejé de pasarla bien y eso, a la larga, es lo que importa.

Y tu mamá también, un nuevo triunfo mexicano, es una roadmovie redonda que, de paso, casi como si fuera esos pop-ups de MTV, ofrece, a través de un insólito narrador en off, datos de trivia que, al sumarlos todos, no son tan triviales. Alfonso Cuarón regresa a México, lugar donde están pasando más cosas que en Hollywood, y lo hace de la mano de su fotógrafo habitual, el también mexicano, y casi genio, Emmanuel Lubezki. Cuarón muestra lo que está a los costados de los caminos, logrando así que el contexto termine siendo un protagonista más. Es notable como una tarada conversación sobre erecciones se contrapone a imágenes de campesinos siendo allanados por los militares, pero no se transforma, por suerte, en *Te amo (made in Chile)*. Entre otras cosas, porque aquí hay actores (Gael García Bernal es, quizás, el James Dean latinoamericano) y hay un trabajo estético formidable. Lo que hay menos, eso sí, son personajes. De pronto pensé que, si en caso que los dos amigos charolastras fueran idénticos, sería difícil distinguir al uno del otro. Eché de menos más personajes y menos jerga chilanga.

En todo caso, *Y tu mamá también* está realizada desde adentro, desde el prisma de los jóvenes, y ahí es donde triunfa y, quizás, se queda pegada porque, a la larga, a pesar de que la risa da paso al dolor y a la franca tristeza, la cinta termina siendo lo que siempre fue: una cinta adolescente. Una *gran* cinta adolescente, sin duda, pero no más que eso. Si como película caminera es clásica, como teenage comedy es francamente subversiva. Rompe todo. A diferencia de las películas yanquis del mismo tipo, aquí hay desnudos frontales, sexo bastante explícito y algo más que risas. Lo que parte como un sueño mojado (dos amigos se van de viaje con una cachondísima y exuberante Maribel Verdú) termina en una pesadilla emocional que empalidece frente a *Frecuencia mortal*. Cuarón es capaz de saltarse caer en algo semejante a *Mexican Pie* y, más bien, como lo dijo *The NY Times*,

creó una suerte de «*Jules et Jim* en la era del Ectasy». En el filme de Cuarón nadie pierde la virginidad porque, como se establece al minuto uno, nadie lo es. La cinta, entonces, establece algo mucho más clave: la virginidad o, mejor, la inocencia se pierde de otro modo. Se pierde, como se sabe, cuando entran en juego las emociones.

Mi romance con Diane Lane parte hace tiempo. Mucho antes que Diane Lane se convirtiera en, digamos, Diane Lane. O, al menos, en la *nueva* Diane Lane: la guapísima actriz no-tan-joven que regresó del frío con *Infidelidad*. La cinta, es cierto, tiene la sutileza de su título; es el tipo de película que tiendo a saltarme por prejuicioso o precavido. Claro que *Infidelidad* es de aquellas cintas imperdibles. ¿La razón? Ella. Diane Lane. Y, ya saben, nada en lo que aparece Diane Lane

puede ser tildado de bodrio. No. Ella no se merece ese trato. Es que Diane Lane es una de esas. No es que todo lo que toque se transforme en oro, no; lo que pasa es que ella siempre brilla incluso cuando está oscuro. Si eso no es una estrella, entonces muéstrenme una.

En *Infidelidad*, del arribista, manipulador y posero Adrian Lyne, Diane Lane es una mujer de esos suburbios que sólo existen en las películas, y su marido es, para empeorar las cosas, Richard Gere, que, sin ser mala persona, sin duda está más interesado en Richard Gere que en Diane Lane. En sus escapadas a un ventoso Manhattan, Diane se enreda con un estúpido francés que ha hojeado muchas revistas de moda y que ha recortado las páginas de los avisos de los perfumes para hombres.

El francés vive en un loft neoyorquino y vende libros viejos, pero es poco probable que los lea. Por suerte, no se queda con Diane Lane. Eso sería ya el colmo. Pero hay una escena que salva la película.

Esa escena, sí. La escena del tren. Diane Lane logra transmitir lo que ella está pensando. Sintiendo.

Esa escena seguro le valdrá una nominación al Oscar. Esa escena es la que la hizo regresar y por la cual todos hablan de ella. Claro que, para mí, Diane Lane siempre ha estado presente. Nunca se ha ido de mi memoria ni de mis sueños.

La nueva Diane Lane, la que ahora tiene su nombre arriba del título, ya no es la adolescente de antes. Eso es una de las cosas que más me gusta de ella. Sigue estupenda. Vaya que es estupenda.

Acaso ahora lo es más. Tiene algunas arruguitas por ahí y se nota que ha vivido. Su belleza, además, es real. Nada de operaciones, siliconas, músculos. Tiene una finura y una clase que uno no espera en una actriz de Hollywood. En su rango, nadie la supera. Por algo, cuando tenía catorce años, Laurence Olivier dijo que Diane Lane, su coestrella en *Un pequeño romance*, era la nueva Grace Kelly. Pero Grace Kelly se vendió a un principado; Diane Lane, en cambio, es el tipo de princesa que prefiere estar en la calle, con gente como nosotros, aunque sea en cintas como *Infidelidad*.

La ópera prima del jovencísimo ecuatoriano Sebastián Cordero es prima hermana de cintas como *Calles peligrosas*, de Scorsese, y *La ley de la calle*, de Coppola. No es un mal parentesco. En *Ratas, ratones, rateros* está la noción de pandillas, de la territorialidad, las malas influencias, la opción de traicionar. En *Ratas, ratones, rateros* hay

mucha marginalidad, pero ésta no es sólo tercermundista, sino también existencial. Salvador (Marco Bustos), un chico (casi) huérfano de unos

quince años, busca un lugar en el mundo, pero en vez de perder su inocencia, como sucede con los personajes principales de este sub género de las calles peligrosas, la reafirma. Esto es raro, poco habitual. Lo común es que el cineasta tenga buenas intenciones, no el protagonista. Si *Ratas…* se salva de todos sus males cinematográficos (como reiterar, dar vueltas en banda y no tener un final cuando lo que más necesita es justamente un final bressoniano) es por Salvador. Pocas veces ha existido un héroe tan empecinadamente inocente, bueno y, a la vez, desangelado como este Salvador.

Pareciera que lo tuviera todo en su contra, pero, tal como Latinoamérica, se resiste a caer. Salvador, con todas sus diferencias, es el primo latinoamericano de River Phoenix en *Mi mundo privado*.

Como si vivir donde vive no fuera suficiente, además sufre epilepsia, la maldición de los que sienten demasiado. Cada tanto, Salvador cae, se pierde, se borra. Phoenix se quedaba dormido en la mitad del pavimento; Bustos da saltos y bota espuma sobre los caminos de tierra.

Pero quizás lo más sorprendente de *Ratas, ratones, rateros* es que se trata de una cinta que viene de un país sin industria (o tradición) fílmica y donde no existe una figura literaria importante que haga sombra o paralice a sus jóvenes (Marcelo Chiriboga, el novelista ecuatoriano miembro del boom, fue un invento de José Donoso). No es del todo extraño, entonces, que el director Sebastián Cordero no tuviera otro lugar donde mirar que Hollywood. No sólo hizo lo correcto, sino que fue fiel tanto a sus orígenes (esta cinta no puede ser más ecuatoriana y, por lo tanto, latinoamericana) como a su propia historia (Cordero estudió cine nada menos que en USC, en Los Angeles, la escuela de George Lucas y Steven Spielberg).

Hay un momento en la cinta en que el propio Cordero tiene un cameo como un gringo que duerme plácidamente en una estación de buses; Salvador le roba el dinero de su banano. Pero Cordero no es del todo gringo, y no es del todo local. Eso le da distancia (y entusiasmo) y, por otra parte, más ingenuidad de la necesaria. Aun así, el tipo tiene ojo, mirada y se las trae. Los primeros veinte minutos de *Ratas…* son notables. Para qué hablar del uso de los actores, la dirección de arte, la manera como celebra los rasgos andinos, y, sobre todo, la notable (para no decir impresionante) fotografía de Matthew Jensen (esos

escaños azules en el rodoviario, los amarillos intensos del prostíbulo de la bizarra y alucinante Guayaquil). A lo mejor, Ecuador no tiene tradición fílmica, pero sí pictórica, y la estética de *Ratas…* viene de ahí. Jensen encuentra la belleza de los tugurios más sórdidos y no cae en la tentación de romantizarlos. Hay un momento en que la cámara se fija en los dedos de Salvador apoyados en su cabeza casi sin pelos. Es un instante digno de Guayasamín.

Las fallas empiezan a la hora de fijarnos en la historia. Salvador es un ratero de poca monta que cae en las redes de su primo Ángel (el premiado Carlos Valencia), un tipo mucho mayor, pato malo por donde se le mire. De esta clásica relación debería articularse el relato. Salvador admira a Ángel, pero éste es un demonio. Sin embargo, Ángel termina cansando, es reiterativo y le faltan matices.

Para que admiremos a un ratero, además, éste tiene que triunfar, y Ángel es un perdedor a todas luces. Si Salvador no crece es porque Cordero, que además escribió el guión, no lo deja. Donde el director delata su mirada hollywoodense es en eso de que todos son primos y que estos rateros tengan una prima clase alta (a pesar de que hay una tragedia de índole gatsbiana en esto de ser rico en un país pobre, el cine latinoamericano tiende a patinar a la hora de mostrar gente acomodada).

Cordero optó por Salvador, se la jugó por él, pero esa opción lo obliga a traicionar el género, y de una cinta de gansteritos andinos, pasamos a un filme de arte, existencialista, sobre un joven que

intenta conocerse a sí mismo y, de paso, conocer el mundo que lo rodea. Lo curioso de esta opción/error-de-principiante es que, a pesar de matar la historia, no arruina el filme. *Ratas, ratones, rateros* no es *Amores perros* , pero es su primo chico. Tampoco es *Estación central* (que quizás era demasiado Hollywood), aunque posee su buena leche. Lo que sí no es el tipo de cine llamado porno-pobreza a lo *Pixote:* ese cine hecho por académicos sobre las barriadas tercermundistas que hace llorar a los jurados de los festivales de cine.

Ratas… se niega a caer en eso, como también se niega a celebrar el folclore barato. Al no contar con una historia del todo sólida, se apoya en sus personajes. Quizás por eso una de las rarezas más grandes de esta cinta es que es difícil odiarla, y tampoco puede ser catalogada así como así de fallida. Su honestidad es su protección, su alarma de seguridad. Durante la función hubo un momento en que casi me desengancho, pero, con la distancia de los días, capto que el filme de Sebastián Cordero no sólo tiene buena vejez, sino que crece en tu

memoria.

Hay muchas maneras en que uno puede naufragar. Algunos dirán que nadie, ni nada, te hunde.

No existen accidentes: el que naufraga y el que se salva es uno mismo. Puede ser. *Martín (Hache)* es un filme regular que parece mejor de lo que es. La cinta, supuestamente emocional, me dejó frío, molesto, acaso exasperado. Es la segunda vez que la veo, eso sí. A lo mejor, la primera vez le puse mucho de mi parte. Lo que está bien. Uno tiene que ponerle de su parte. Quizás por eso me encantó.

Cuesta creer que el creador de *En un lugar en el mundo* sea el mismo director de ésta, y que ese western-patagónico-existencial tenga algo que ver con la psicoanalizada y hablada *Martín (Hache)*.

En esta cinta de Aristaráin sobran las paredes y falta el aire. Cuando Hache se escapa, uno desea haber escapado con él. El chico de diecinueve años no es ni el protagonista (olvídense del título) ni la cinta toma su punto de vista. Juan Diego Botto, un doble de Keanu Reeves no sólo físicamente sino en el sutil arte de posar en vez de actuar, es Hache. El rollo de Martín hijo es que no existe. Es como su nombre: hache, mudo, borrado. En la cinta él tampoco existe porque los otros tres náufragos no lo dejan. Son abrumadores. Hablan y hablan y hablan. Cecilia Roth (descomunal, brillante, intensa, lacaniana, topless, intolerable, sobregirada) es una montajista de cine que no para de aspirar cocaína.

¿Qué tipo de cintas edita? Ella quizás pudo haber montado esta cinta reiterativa, discursiva, argentina en el mejor y en el peor de los sentidos. A veces sentí que aparecían subtítulos para subrayar aún más lo que decían. *Martín (Hache)* es el tipo de cinta en que son mejores los personajes que la película. Aun así, hay momentos notables. La secuencia de la playa entre la Roth y Botto es una escena demente, intensa, descarriada. En un instante, diez mil emociones contradictorias chocan contra la arena y contra uno. Ahí el cameo del escritor Rodrigo Fresán, como el desubicado cuñado nerd, es genial, un destilado momento tipo John Cusack.

El que naufraga de verdad, literal y metafóricamente, es Tom Hanks en, claro está, *Náufrago*, que, en general, ha sido mal tratada por la crítica. Que es un filme hecho para el Oscar, que todos odian a Hanks, que es un comercial de larga duración. Vamos, no jodan. Entré a regañadientes, quizás prejuiciado por esas mismas críticas, y salí feliz y, diría, impactado. Me sorprendió muchísimo, me dejó tomado,

enganchado, y aún hoy me cuesta despegarme de la cinta. Es cine-arte masivo. Un filme de culto new-age que funciona. Basta recordar *Seis días, siete noches* para ver lo

que Hollywood puede hacer con náufragos e islas. O *La laguna azul*. No comparemos. Aquí, Zemeckis hace otra cosa: un filme melancólico, triste, raro, sobre la soledad, sobre no encontrar un lugar en el mundo. La secuencia del escape de la isla es, creo, la mejor cinta espacial en años. Mejor que *Apollo 13*. Que Hanks sea de FedEx es, creo, más que un estupendo negocio para el estudio, una gran idea narrativa. Perfecta, envidiable, genial. Si Chuck Noland fuera un abogado sindicalista no hubiera sido lo mismo. Las marcas son nuestros nuevos adjetivos, y qué manera más económica (para ahorrar tiempo) de perfilarlo que asociarlo a una empresa obsesionada con el tiempo. Al lado de *Náufrago*, que es puro cine, *Martín (Hache)*, claro, sufre en comparación. Las dos películas, además, tocan el mismo tema. Pero la argentina habla y habla de emociones. La yanqui, en cambio, te las hace sentir.

Es un hecho indiscutido que los hombres vamos al cine a mirar y a soñar con mujeres. No sólo ciertas mujeres, sino diosas, porque el cine tiene ese poder: transforma incluso la chica más normal (Cameron Diaz, por ejemplo) en una deidad. En un objeto del deseo. Y es que el cine, como la literatura, ofrece algo que muchas veces ni siquiera la vida otorga: intimidad. O, al menos, la ilusión de ese grado máximo de conexión. Uno no sólo tiene la posibilidad de ver de cerca los atributos de, no sé, Juliette Binoche, sino, lo que acaso es más importante, uno se acerca al alma de la mujer inalcanzable. A sus ojos, a su piel, a su pelo. Uno la ve pensar, uno la ve vulnerable, uno la ve al alcance de la mano. Tanto que termina por convencerse que Julianne Moore o, años atrás, Nastassja Kinski, perfectamente podrían enamorarse de uno.

Pero los hombres también vamos al cine a ver hombres. Y para que uno logre empatizar con ellos, una de las reglas básicas es que no pueden ser del todo feos. Uno no desea ser Danny DeVito aunque, en la vida real, lo sea. Uno prefiere ser Matt Dillon o Ben Affleck. Lo importante aquí no son los bíceps ni los pómulos. Al revés: los hombres, como espectadores, tienden a odiar a los muy guapos. Al revés de lo que ocurre con las mujeres, el hombre no desea que un tipo sea un dios, sino, quizás por un asunto de competitividad, que sea como uno pero un poco (o bastante) mejor, con mejor ropa, mejor auto, mejores *gadgets* o juguetes. Quizás por eso Johnny Depp es un actor querido entre el público masculino. Hace lo inhumanamente posible para ser uno de nosotros, aunque está claro que no lo es. Brad Pitt lo ha intentado con su nueva obsesión de mostrarse sucio y

descuidado *(Snatch, El club de la pelea);* se parte de la pandilla de los mortales, pero hay algo que huele a impostado: ¿por qué desea Pitt ser uno de los tíos si puede tener a todas las tías que quiere? El caso George Clooney es interesante: no hace filmes para conquistar mujeres, sino, al revés, hace películas para que lo respeten los hombres. Y de alguna manera lo logra.

Aquí entra el factor Steve McQueen, el llamado factor *cool*. Para ser cool hay que tener un mínimo de look, cierto, pero, más que nada, estilo, clase y seguridad/inseguridad en ti mismo. Para mí, el tipo más cool del cine, quizás mi actor favorito, el tipo que sigo sí o sí, es John Cusack. Más que un actor, es una moral, una forma de ver el mundo, *a way of life*. Sus primos cinematográficos son Ed Norton, Ben Stiller y Tobey Maguire. Tipos normales, comunes, que se parecen a nuestros amigos y, sobre todo, a nosotros mismos (bueno, más o menos). Cusack, además, es un gran actor que no intenta disfrazarse y ser otro. Cree en sí mismo. No sufre el síndrome del disfraz. John Cusack ha

filmado decenas de películas, pero nunca se las da de héroe. No trabaja por la plata. Su agenda es clara: armar una galería de personajes masculinos, levemente inseguros, casi perdedores, que no triunfan ni en la Bolsa de Comercio ni en los negocios ni el campo deportivo. Los personajes de Cusack triunfan sólo cuando logran ser queridos por la mujer que creía era inalcanzable. Cusack, en ese sentido, no es un espectador pasivo. Es, en el fondo, lo que se llama un verdadero héroe de acción. Y, por qué no decirlo, un autor. Cusack ha logrado formar una obra personal, coherente, trabajando para otros (muchos de los cuales, la verdad, son directores que dejan mucho que desear).

Cusack ha producido y participado en un par de cintas que se han transformado en «filmes de John Cusack»: *Say Anything, True Colors, Grosse Pointe Blank* y, el año pasado, la ya clásica *High Fidelity*. Eastwood transformó *Medianoche en el Jardin del Bien y el Mal* en una cinta esencialmente cusackiana e inventó, de paso, un nuevo género: chico conoce ciudad (Savannah) y se enamoran.

«Tú no eres un tipo, Lloyd», le dice la fea pero entrañable Lily Taylor, en *Di lo que quieras*, de Cameron Crowe, la más madura de todas las cintas de adolescentes jamás filmada. «El mundo está lleno de tipos. Tú eres un hombre».

Ese es justamente el rol de Cusack en *Serendipity*, una curiosa cinta de chicas que, sin embargo, está narrada desde el punto de vista de un tipo. De un hombre. Algunos fans de John ingresarán a *Serendipity* y

podrán salir vomitando. No es la gran cinta del año pero se sostiene, tiene verdades, tanto veladas como las que se ven a plena luz del día, y dignifica un género que se ha ido denigrando con el paso de los años y la aparición de Hugh Grant: la comedia romántica. El Cusack de *Serendipity* no es precisamente el mismo de *Alta fidelidad*, pero algo me dice que se llevarían bien.

Además, aunque todos recuerden a *Alta fidelidad* como la película masculina por excelencia (con todos sus discos de vinilo, su canto a la adolescencia eterna y a la camaradería entre amigos losers), el filme de Stephen Frears era, al momento de destilar, una historia de amor. Cusack no andaba detrás de los discos o de querer vivir toda la vida solo o, peor aún, con sus excéntricos amigos; lo que quería era vivir el tipo de vida que podría ocurrir después de que termine *Serendipity*. Porque *Serendipity* es de esas películas que uno sabe que van a terminar bien y no por eso molestan; al revés, de una cierta manera, se agradece. En una era de filmes chantas, donde nada es lo que es, no por opción sino por desazón y falta de voluntad, *Serendipity* se alza casi como un faro de integridad.

Ayer sucedió algo no menor. Algo clave. Diría que lo que sucedió fue un hito. Un hito cinematográfico mundial, nacional, personal. Se reestrenó o, mejor dicho, se estrenó *Apocalipsis ahora redux*, el filme que Coppola rodó pero nunca pudo estrenar tal como lo había planeado.

Ingresé al cine con un extraña sensación parisina (se sabe que París es la ciudad más cinéfila del mundo). Ver *Apocalipsis ahora*, y verla mejor, *redux*, como la quiso Coppola, fue alucinante porque fue como releer un libro (una novela-río, más bien) que me impresionó de joven y ahora captar todo lo que antes no capté. Vi *Apocalipsis*, en 1980, en el Cine Rex, con ocho compañeros de curso del colegio. No sé por qué fuimos tantos. Ese día salimos antes y nos aventuramos al centro y la vimos.

Quedamos dados vuelta. No entendimos nada, pero nos sentimos, de alguna manera, mejor por haberla visto.

Cuando uno ve una película como *Apocalipsis ahora* no sólo queda anulado para ver nada más durante varios días, sino que tampoco puede osar escribir de otra cosa porque lo más impactante de esta sublime obra maestra fallida (pero obra maestra igual) de Francis Ford Coppola es que todas las otras películas que están cerca, a su alrededor, incluso las buenas, empalidecen. Se deshacen.

Apocalipsis te deja para dentro por muchos motivos, pero uno de ellos, quizás el que más me afectó, es captar que quizás la mejor película estrenada el 2001 tiene más de veinte años. Eso, al menos, me deprime.

El comienzo de *Apocalipsis* es de no creerse. Bien puede ser uno de los grandes comienzos. Un comienzo misterioso, alucinógeno, terrorífico. El capitán Willard, destrozado, mira el techo, empapado en humedad. Un ventilador que suena como un helicóptero. La selva estallando con napalm. Antes que existieran los clips, antes que existieran las bandas sonoras con temas conocidos, Coppola parte su filme con Jim Morrison cantando *The End*. Un comienzo que se la juega por el fin.

Y, de alguna manera, lo fue. *Apocalipsis* fue la última gran cinta norteamericana de los setenta.

Después, todo se fue a la mierda.

Odio la nostalgia y, por cierto, creo que, de verdad, todo tiempo pasado fue peor, pero, cinematográficamente hablando, inquieta (por decir lo menos) captar cómo han cambiado las cosas.

Pearl Harbor, el gran filme bélico del año, es un comercial de Pepsi Light al lado de *Apocalipsis*.

Las secuencias de batallas de Coppola asustan y son cinematográficamente reales. Uno lo huele, uno lo palpa. Lo digital puede abaratar costos, pero es falso, es tramposo, es artificial. Es un invento ideal para filmar cintas artificiales. *Apocalipsis* marcó el fin de una gran época, una época que no tengo claro si volverá a repetirse. Basta mirar tres minutos para captar que ya no se hacen filmes así.

Hollywood ya no deja que cineastas se vuelvan locos como fue lo que ocurrió con Coppola durante la filmación de esta exuberante, operática e imprescindible rareza cinematográfica. Los setenta, creo, terminaron con *Estallido mortal*, de De Palma, el 81. Los ochenta, en cambio, comenzaron con el estreno de *Tiburón*, el 75, y *La guerra de las galaxias*, el *77*. Aún seguimos atrapados en los ochenta. Uno ve *Rápidos y furiosos* y a uno se le hunde el alma por lo precario, lo inútil, lo sonso. Es cierto: la cinta, más autos que personas, no aburre. Con *Apocalipsis* uno se cansa, uno se enreda y queda literalmente rendido, con los pies acalambrados, la mente derretida y el corazón palpitando de más. ¿Qué importa más? ¿El confort o el camino?

Pedazos de tiempo

Casi al final de *Cazador blanco, corazón negro*, Clint Eastwood, asumiendo el rol de un director de cine muy a lo John Huston, enfrenta a un personajillo que es parte de la troupe que está rodando una película en pleno África, y le saca en cara la forma como ese hombre pronuncia la palabra Hollywood. «Me he fijado, amigo, que cada vez que dices esa palabra la dices como si fuera un insulto. Te recuerdo que yo soy de Hollywood y muchos de los que estamos aquí también». El tipo, claro, se incomoda y le dice que no lo interprete mal, que no se está refiriendo a él sino a los otros, a los que hacen otro tipo de cintas en Hollywood.

Eastwood, lacónico, lo mira fijo y le dice:

«Cuando insultas a Hollywood, me insultas a mí. *Hollywood*, para que sepas, es un lugar donde se fabrica un producto. En este sentido, es un pueblo-usina, tal como lo son Detroit, Birmingham o Schaffhausen. Ahora bien, no porque el elemento barato del pueblo haya sido publicitado implica que todos sean así, ¿entiendes? Es cierto que Hollywood está lleno de hombres mediocres, asustadizos y flojos, ¿pero acaso no los hay en todas partes? Sé que cuando dices *Hollywood* no te refieres a las cosas buenas que se han hecho ahí, sino a todo lo malo, lo espúreo. Sé que te estás refiriendo a las prostitutas cuando dices *Hollywood*, pero no te pierdas, amigo, las hay en todas partes. Y es una lástima porque las prostitutas venden aquello que jamás debería venderse: el amor. Pero hay otras cosas, viejo, que tampoco deberían venderse. Las palabras, las ideas y las melodías, por ejemplo. Sé de lo que estoy hablando porque me he vendido más de lo que estoy dispuesto a admitir. Y, te digo, todo aquello que he entregado jamás lo recuperaré. Así que antes de hablar de *Hollywood* y de prostitución, al menos intenta saber de lo que hablas. Es típico que aquellos que atacan *Hollywood* son los que más se han vendido y más culpa sienten».

Siempre me ha gustado esta escena y en la novela homónima de Peter Viertel también figura, por lo que me termina de quedar claro que tanto Huston como Eastwood son grandes tipos. Lo que dice este cineasta que, obviamente, ha tenido grandes problemas con Hollywood, es emocionante porque en su respuesta no sólo hay implícita una declaración de principios, sino un sentido de lealtad, de pertenencia y, por qué no decirlo, de lucidez. Más adelante, en la escena siguiente, su amigo guionista le comenta que jamás había pensado que se considerara tan hollywoodense, a lo que Eastwood responde: «Es que estoy en África; mientras más lejos está uno, más cerca se siente».

Para mí al menos y, lo sospecho, para buena parte de la población, cine equivale a Hollywood, tanto en las buenas como en las malas. No podría ser de otro modo. Casi todo lo que he visto, desde las películas Disney a esas de terror, de lo supuestamente cult a lo supuestamente malo, desde *Grease* y *La aventura del Poseidón* y *La novicia rebelde* y *Tiburón* y *Vestida para matar* y *Sardonicus* y *Taxi Driver* y *Cada amigo, un amor* y *Christine* y *Estallido mortal* y *La última película* y *El francotirador* y *Vivir para contar* y *Días de gloria* y *Cuerpos ardientes* y *El toro salvaje* y *Vértigo* y *La marca de la pantera* y *La ley de la calle* y *El padrino II* y *Gloria* y *Drugstore Cowboy* y *El joven manos de tijeras* y *Perros de la calle* y *Vanya en la calle 42* y

absolutamente todo Woody Allen y *Cuenta conmigo* y *Ed Wood*… sólo estoy nombrando las películas que he visto en el cine, en la pantalla ancha. Todas estas cintas, digo, han salido de Hollywood. Y todas las clásicas, claro, también.

Para mí, Hollywood es cine y representa y engloba aquellos filmes que me gustan, quiero y me identifican. Cuando digo Hollywood, además, digo Estados Unidos porque asumiendo que, en efecto, existe la escuela de Nueva York o que hay cineastas independientes, todos —cual más, cual menos—

son extremadamente americanos, incluso cuando están filmando en forma deliberada contra lo establecido. Por amados que puedan ser en Europa, Jim Jarmusch, John Cassavettes, David Lynch y Hal Hartley, por ejemplo, son todos yanquis, incluso cuando intentan no serlo.

Quizás la característica más netamente americana del cine de Hollywood es la capacidad de reflejar el tiempo, de entender el pulso, de poner de manifiesto —literal o metafóricamente— lo que está ocurriendo más allá de la sala. Esta capacidad intuitiva, de ser espejo, es algo inherente, por lo demás, a todo el arte norteamericano. No tengo claro por qué. Quizás porque sea un país nuevo, porque su sociedad es tan abierta como compleja y contradictoria. Sea el motivo que sea, no conozco un conjunto de obras artísticas tan impulsivas, asumidas y con los pies en la tierra. Sólo en Estados Unidos basta ir al cine, recorrer una librería, escuchar la radio o ver televisión para saber en qué está esa sociedad.

Lo otro que tiene a su favor (más allá de su increíble diversidad) es que, por lo general, el cine norteamericano cuenta historias y sus personajes se definen, más que nada, por sus acciones. Eso, creo, es una gran diferencia, y si bien es un asunto de estilos y gustos, uno de los motivos porque comulgo con Hollywood es su capacidad de contar

historias y envolverte en una narración. Es probable, además, que debido a que las cintas de Hollywood necesitan ganar dinero (o, al menos, recuperarlo), una característica común de esos filmes es el deseo de seducir y establecer un nexo con el espectador.

Quizás la más cara de todas las artes, el cine no se puede dar el lujo de ser autista, autorreferencial e ininteligible sólo por ganar festivales de segunda. En Hollywood no hay ni becas ni apoyos estatales. El cine puede ser un arte pero, también, es una industria. Eso no tiene nada de malo ni exilia ni excluye a nadie. Como es típico en Hollywood, las cintas norteamericanas más interesantes se hicieron con casi nada de plata, pidiendo préstamos en el banco y al margen de la industria. *El Mariachi; Clerks; Sexo, mentiras y video; Confía en mí; Slacker;* etc., todas se hicieron con pulso, garra y tesón, a un costo demencialmente ridículo. Que después la industria haya invitado a estos cineastas a su reducto es otra cosa y sólo confirma que por malvado que sea el sistema, al menos siempre es posible batallarlo (Eastwood, Burton), infiltrarlo (Woody Allen, Scorsese, Coppola, los hermanos Coen) o incluso dominarlo (Lucas, Spielberg).

El otro día, en una reunión, alguien hablaba maravillas de la computación y de un programa nuevo que estaba revolucionando el arte y los efectos especiales. La persona que estaba tan entusiasmada era, obviamente, un artista o, al menos, se veía a sí mismo como tal. Alguien le pidió un ejemplo, no entendía exáctamente qué podía hacer este programa.

«Bueno, ¿viste *Parque Jurásico?* ¿Viste *Terminator 2?* Son rehollywood, lo sé, pero es para que tengas una idea».

La persona en cuestión, a todo esto, desea trabajar en medios masivos, está interesado en

comunicar y expresarse. Escuchándolo, pensé en Clint Eastwood y *Cazador blanco, corazón negro* y en cómo la palabra *Hollywood* podría transformarse en un insulto, en un tic, en un adjetivo descalificativo que, al usarse en forma correcta, puede dejar en claro que el hablante es un intelectual, es serio, es políticamente correcto y, de alguna manera, es superior —o se cree superior

— al resto.

No voy a defender a *Parque Jurásico*, aunque *Terminator 2* me parece una obra importante. Pero éste no es el punto. Y aquí volvemos al tema de la historia.

Mario Vargas Llosa ha teorizado en forma brillante sobre el poder de la narrativa y los secretos que esconde una historia. Estoy completamente de acuerdo con él cuando afirma que un creador utiliza mentiras para contar una verdad. Y quizás la mayor mentira de todas es apostar por la historia.

«La vida de la ficción es un simulacro en el que aquel vertiginoso desorden se vuelve orden: organización, causa y efecto, fin y principio». Exactamente. Nada más falso que una historia, puesto que, en rigor, en la vida real uno no tiene idea que uno está viviendo una: todo es incoherente, fuera de foco, con puntos muertos y no queda claro cuándo comenzó y menos uno sabe cuándo terminará. A lo más, uno se da cuenta de algo del pasado y no es casualidad que la gente diga «déjame contarte una historia que viví». En el cine, casi todo se desarrolla frente a nuestros ojos, y es ese placer del orden, de entender que hay una historia que, por loca que sea, le dará sentido a los personajes que la viven, lo que nos maravilla.

Las historias, en este sentido, atraen como un imán justamente porque son imposibles. Incluso la más real. Y es que, tal como dije, le dan a la gente lo que desean, es decir, un sentido de coherencia, de orden mayor, de destino. Tanto caos —por aburrido o fascinante que pueda ser— termina agotando. Ese es el mayor agote y la mayor fuente de dudas del ser humano. ¿A dónde va esto? ¿Vale la pena? ¿Qué estoy haciendo aquí? ¿Por qué estoy en este trabajo, con esta persona, en este ambiente? Algunos creen que las historias son un sustituto de Dios. Otros, en tanto, creen que es un regalo de Dios, puesto que nos hacen creer en un orden superior, nos dan fe y fuerzas, nos hacen reflejarnos y soñar y dejar de ser, aunque sea por un instante, quienes somos.

Wim Wenders, que una vez dijo que los Estados Unidos habían colonizado nuestro inconsciente, es un ser complejo y contradictorio. Está —estuvo— entre mis cineastas favoritos. Amo *El transcurso del tiempo, Alicia en las ciudades, El estado de las cosas, Relámpago sobre el agua y Las alas del deseo*. Tengo dudas con *París, Texas* . Odio *Hammett, Hasta el fin del mundo* y *Tan lejos, tan cerca*. Wenders es mitad europeo, mitad hollywoodense. Cuando cuenta historias, por raras y desarmadas que sean, triunfa. Cuando opta por otra cosa —cuando se pone europeo, digamos

— falla en forma irremediable.

«Las historias son paradojas inmensas, imposibles», dice. «Rechazo totalmente las historias porque no hacen otro cosa que contar

mentiras, siendo la mentira más grande el mostrar coherencia en un mundo donde no existe tal. Por otro lado, nuestro deseo por estas mentiras es tan inherente que no podemos resistirlo. Tratar de armar una secuencia de imágenes sin una historia —sin mentir— es inútil. Las historias son imposibles, es cierto, pero es más imposible vivir sin ellas».

Quizás por ese afán racional que, por lo general, tiene el cine europeo o latinoamericano me interesa poco. Generalizando, los europeos tratan de no contar historias porque, por algún motivo que no logro dilucidar, les parece supuestamente inmoral. Las historias mienten, dicen. Y es verdad.

Ahora bien, no por eso hay que contar historias fantasiosas o hacer comedias musicales. Para nada.

Nada mejor que las pequeñas historias reales. Cuando digo europeo, estoy exagerando, claro, y agrupando en el mismo bando a santos y pecadores. Reconozco que, tal como ese personajillo de *Cazador blanco…*, inyecto a *europeo* un tinte negativo. Pero es sólo para ilustrar. Hay muchas películas europeas que me encantan, lo mismo que la visión de ciertos cineastas. Pero estoy hablando en forma más amplia. Nada peor que el mal cine europeo. ¿Hay algo peor que las cintas de entretenimiento masivo francesas? ¿O alemanas? Si no las vemos acá en el sur no es tanto por el monopolio yanqui, sino porque son poco universales, incapaces de viajar. Así al menos lo siento.

Prefiero mil veces una comedia de Danny DeVito o Billy Crystal o incluso Eddie Murphy, que esas comedias industriales con Gerard Depardieu o Pierre Richard o esa serie alemana de los cinco locos (¿alguien recuerda *Cinco locos en el supermercado?)*.

Por lo general, todas aquellas cintas europeas que me interesan son las de aquellos cineastas con una visión tan personal que da lo mismo de dónde son. Esto de no querer contar historias no es ni un invento ni una tesis antojadiza. Cada país ha tenido su minuto de desgracia, influidos generalmente por motivos tan bajos como la ideología o el patriotismo a ultranza. Cito a Manuel Puig y su prólogo a sus guiones *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana* . En él, el novelista argentino recuerda cuando vivió en Roma durante los años cincuenta estudiando cine en el entonces prestigioso Centro Sperimentale di Cinematografia:

«Ante todo querían, y con razón, salir de las fórmulas hollywoodianas para intentar un cine más inquieto intelectualmente. Un cine de denuncia social, instigador, inteligente. Pero esa operación los llevaba

a un error grave: una de las características principales de Hollywood era el cuidado de la armazón narrativa, y dado que para esa nueva óptica crítica todo Hollywood era sinónimo de cine reaccionario, pues saber narrar también resultaba un rasgo reaccionario. Cualquier intento de estructuración dramática era considerado sospechoso, contaminado de venenos folletinescos o de *pièces-á-ficelles»*.

Puig sigue, vehemente: «La mirada del director no podía ser subjetiva, porque eso era pecado mortal. Era la cámara fría, impersonal, pero reveladora, la que solucionaba todo. No sólo saber narrar era reaccionario, el cine de autor también».

Rossellini, por suerte, se dio cuenta de esto a tiempo y trató de cambiar. Eventualmente, optó por el documental. Pero más allá de ciertas apreciaciones, lo que más llama la atención en esto de no querer contar historias es que, por apostar a la verdad, se cae en la mayor de las mentiras. La vida real es una cosa; la representación de ella (ya sea arte, tele, pelambre, lo que quieran) es algo muy distinto. Aunque uno trate, jamás podrá contar las cosas tal como son, no porque uno no lo desee, sino simplemente porque se están usando otros elementos. Ni el celuloide ni las palabras son entes reales, vivientes. Un cine que apuesta a la verdad es, en el fondo, mentiroso. No cree en el poder de la sugestión, de la imaginación. Las únicas verdades a las que se llega es cuando se opta por mentir, por la pasión de narrar, de ficcionalizar, de fabular.

Mi incondicionalidad con Hollywood, supongo, no tiene límites. Quizás por eso mismo me siento en la posición de exigir y reclamar. Destrozar Hollywood es un deporte tan viejo como hablar mal del vecino. Así y todo, uno no puede dejar de sentir que ya las películas no son como las de antes. Es raro porque, yo al menos, soy un convencido que todo tiempo pasado fue necesariamente *peor*. Aun

así, siento que los filmes de los setenta eran mejores. Quizás porque en esa época mi realidad pasaba necesariamente por la reflejada en la pantalla y, en vez de vivir, miraba, participaba del mundo de una manera más vicaria. Pero, más allá de ese dato personal (cuando uno es más joven, además, uno ve las cosas de otro modo), me queda la sensación que, en general, había más riesgo, más misterio, más onda.

Quizás todo lo anterior es totalmente inútil y no me queda del todo claro si he logrado expresar lo que me había propuesto. Hollywood, por lo demás, no necesita de defensores, pues es el público el que tiene la palabra y el que llena las salas, arrienda los DVDs, se suscribe al cable o se queda hasta tarde mirando televisión. Lo increíble del

cine es que, a diferencia de todas las otras artes, incluyendo incluso la música popular, genera temas de conversación como pocas cosas. La razón es sencilla: a la gente no solamente le gustan las historias. Las necesita para convencerse, compararse y cuestionarse.

En un libro escrito por Peter Bogdanovich, un gran tipo que una vez fue un gran director y que, justo cuando los setenta se transformaron en los ochenta, perdió su rumbo, éste le hace un perfil a Jimmy Stewart. Al final de la nota, cuando ya está más en confianza, Stewart le cuenta una anécdota:

«Una vez se me acercó un fan y me dijo: "Tú eres Jimmy Stewart, ¿no?". Le dije que sí, claro, y él me respondió: "Tú una vez hiciste algo en una película que se me quedó. No me acuerdo cómo se llamaba, pero tú estabas en una pieza y leías —o recitabas— un poema sobre luciérnagas. Fue bueno.

Me gustó". Me acordé inmediatamente de la escena. Era parte de una cinta que filmé en 1941, una de mis primeras, y a pesar que no era capaz de recordar el título, algo le quedó… Y eso es lo increíble que tiene el cine. Uno le entrega a la gente pequeños pedazos de tiempo… pedazos que, si están bien hechos, jamás olvidarán».

Y de eso se trata finalmente: pedazos de tiempo. Eso es lo que uno entra a la sala a buscar, para después ir armándolos de a poco hasta descubrir que más que una vida, uno ha vivido varias. Más que perder el tiempo, a lo mejor uno lo ha ganado.

Mi película favorita

Siempre te lo preguntan. La pregunta que cae de cajón. Sobre todo si uno se declara cinéfilo o, peor aún, si ha filmado una película.

¿Cuál es tu película favorita?

No sé, varía, cambia; muta, como uno.

Pero uno no puede quedarse en blanco, tiene que tener algo preparado. Cuando me preguntan cuál es mi película favorita respondo *La ley de la calle. Rumble Fish*. No creo que sea —de verdad— mi película favorita. No es, para nada, la película a la que siempre vuelvo, más allá del afiche que tengo en mi casa. Pero de que me gusta, me gusta.

O, para ser más preciso, me gusta el recuerdo que tengo de ella.

Me gusta recordar cómo me gustaba, cómo me gustó, cómo me afectó.

Por eso respondo: *La ley de la calle*, de Coppola, película generacional, fundacional, de 1983.

La cinta es en blanco y negro, como el pasado. Cinta de culto, fue el fracaso más absoluto: cine-arte sobre pandilleros, existencialismo a la adolescente, grunge antes de tiempo. En USA, nadie la ubica.

En el cono sur es objeto de adoración. En Francia, la gente se persigna antes de verla.

La ley de la calle se estrenó en el Cine-Arte Normandie, cuando ese cine era importante, tenía convocatoria y los estudiantes que asistían se enfrascaban en sus abrigos usados para no helarse. *La ley de la calle* se estrenó en plena dictadura, en uno de esos años que vivimos en peligro, cuando el mayor temor no era tanto la represión sino el tedio, la idea que la vida pasaba y la gente, no. Rusty James no puede superar la reputación de su hermano. Éste no puede abandonarla. Ese era el eslogan de la película. El hermano era el chico de la moto antes que Mickey Rourke dejara de afeitarse y se transformara en un imbécil. Matt Dillon, que tenía la edad de los de la platea, era Rusty James, el pandillero-como-artista-cachorro, un tipo no demasiado listo que quería llevar a sus pares a alguna parte pero no sabía dónde. Después se le ocurrió que ese lugar sólo podía ser el mar, un sitio que no conocía.

Coppola termina su filme con Dillon, un tipo que para ser tan duro tenía la maldita costumbre de encariñarse con la gente, frente a un mar que brilla. Rusty James no puede seguir más allá: la tierra

—y el camino— se ha acabado. El mar, está claro, es un espejo en el cual se ve, se refleja, se autoafirma y se conoce. Tiene dos opciones: hundirse en él o darse media vuelta y regresar. Bien.

Firme. Como Antoine Doinel, al final de *Los cuatrocientos golpes*.

La metáfora del mar es sólida, potente. Válida. Y no es un truco. Por algo, cuando la gente quiere estar sola, quiere encontrarse, descompresarse, huye al mar. *Rumble Fish*, la novela que S.E. Hinton escribiera cuando tenía veinte años, está narrada por Rusty James. Atrás ha dejado los barrios bajos y las peleas. Ahora vive a orillas del mar. Ahí se topa con Steve, el chico débil que siempre andaba con un lápiz anotando las hazañas de los otros. Es un gran libro pequeño. Una estupenda novela de aprendizaje. Termina, más o menos, así:

«Miré hacia el oceáno y me di cuenta que me gustaba el mar porque sabía que detrás de una ola,

siempre iba a haber otra. El mar ha estado aquí desde siempre y, más que seguro, va a seguir estando.

Miré una vez más a Steve. Era como ver el fantasma de alguien que uno conoció hace mucho tiempo y que ahora no reconoce. Sabía que no lo iba a volver a ver. Tampoco iba a juntarme con él a comer.

Nada de eso. Supuse que si no lo volvía a ver, podría empezar a volver a olvidar. Pero me está resultando más difícil de lo que pensé».

El mar, como los recuerdos, no se olvida así como así.

Quizás la verdadera razón por la que creo que mi película favorita es *La ley de la calle* es porque es el filme que me incitó a escribir. El que me dijo «tú también puedes. Si esta historia de dos hermanos puede ser arte, capaz que tu mundo, tu materia prima, tu metro cuadrado, pueda servirte de algo. Capaz que pueda ser representable».

Más que ser el filme de mi vida, ahora lo comprendo, *Rumble Fish* fue el filme que me cambió la vida. Estaba en la universidad. ¿Por qué las películas ya no son como las que uno vio en la universidad? ¿Serán, en efecto, inferiores? ¿O será que uno ya no las necesita tanto?

Vi *Rumble Fish* en el Normandie. En el verdadero Cine-Arte Normandie, que entonces estaba en la Plaza Italia. A las tres y media de la tarde, un viernes, pleno invierno. ¿Junio? ¿Julio? Año 86, creo. Debe ser. No me saqué el abrigo de la ropa usada por el frío que hacía en la sala. Era socio, tenía carnet de amigo. Amigo del Normandie. El Normandie era, sin duda, uno de mis mejores amigos. Llovía, me acuerdo, y estaba también el Gato, quizás alguien más, aunque yo recuerdo estar solo. Siempre pienso que las películas buenas las vi solo. Lo que es cierto. Uno las ve solo. Esté con quien uno esté.

La vi después de clases. La Escuela de Periodismo estaba cerca. Por Vicuña Mackenna, al final de una calle sin salida. Ocupábamos la ex sede de la DINA: jugábamos ping-pong en las salas de tortura. Nos fuimos a pie al cine, bajo la lluvia. Ese año, creo, se salió el río. Puede ser. Era el día del estreno. En esa época aún se estrenaba los días viernes. *Rumble Fish* se exhibió en el Normandie, en ningún otro cine más. Leí la crítica de Zoom, o de María Romero, en el Wikén. No había mucha gente. La sala estaba prácticamente vacía.

Cuando salimos del cine, aún había luz, la cordillera estaba nevada

hasta el suelo, retazos de cielo azul se confundían con unas intensas nubes negras que ocultaban otras technicolor.

¿Dónde se había ido la lluvia? ¿Esto era lo que se llamaba una epifanía? ¿Por eso veía todo tan claro? ¿Tan distinto? Me despedí del Gato. Entré a la Fuente Alemana. Comí un lomito completo.

Crucé de nuevo la Alameda e ingresé al Normandie a ver *La ley de la calle*.

Matt Dillon tenía mi edad, algo así. Rusty James, así se llamaba. ¿Acaso era como él?

Probablemente, no. ¿Era como Mickey Rourke, el chico de la moto? No. Definitivamente, no.

¿Tendría yo alguna vez una chica como Diane Lane? ¿Y Vincent Spano? ¿Qué fue de Vincent Spano?

Vincent Spano era Steve, el amigo, el de anteojos, el que escribía, tomaba apuntes en una libreta mientras el resto de la pandilla entraba a la pelea.

Gran personaje, Steve.

Salí del Normandie, llovía de nuevo, era de noche, todo blanco y negro excepto por el rojo de los semáforos, el rojo de las sirenas de los pacos.

Me fui caminando. Vivía cerca. Llegué a mi casa, que crujía. Me acuerdo que esa noche, en un rato, a mano, sin computador, escribí mi primer cuento. Se lo dediqué a mi hermano. Quizás se lo

debí dedicar a Dillon. A Spano. Quizás se lo debí dedicar a Coppola.

Casi perfecta

(la cantidad de amigos que uno tiene)

Ayer fue un gran día. Ayer se estrenó *Casi famosos*. Hoy, o mañana, gente ingresará a verla y saldrá tocada, movida, destrozada de la mejor manera. Algún rockero entrará por error creyendo que se trata de un filme drogo, duro, del estilo Pink Floyd: *The Wall* , y saldrá hecho jalea. Quizás el lunes algún cinéfilo alterará su lista de filmes favoritos y, tal como en los bellos créditos iniciales, borrará *Perros de la calle* del número uno y escribirá, en letra de imprenta, *Casi famosos*

sobre un bloc de papel amarillo y líneas levemente verdes.

Envidio a aquellos que no la han visto y la verán por primera vez.

Ya he visto *Casi famosos* dos veces y espero verla muchas veces más a lo largo de mi vida.

Tengo claro que siempre me acompañará adonde vaya. Estará ahí, en el grupo de filmes que me han hecho una mejor persona. Espero verla algún día en un motel caminero cerca de Topeka, arriba de un avión, a las tres de la mañana en el cable en un hotel en Buenos Aires, a las cinco de la tarde, doblada al español, en una tele encendida en una fuente de soda de Gijón. Me quedaré mirándola y pensaré en la ocasión en que la vi por primera vez.

Casi famosos son muchos filmes en uno: es una estupenda cinta caminera, es un documental sobre el rock, es un tratado sobre lo que implica ser fan y groupie y no ser cool y transformar en creativa una actividad más bien pasiva. Es un filme de amigos, es una historia de amor, es una cinta sobre la familia y es el certero retrato de un artista adolescente.

¿Adolescente? Esta cinta no adolece de nada. Es, me atrevo a decirlo, uno de los grandes filmes sobre niños que he visto. ¿Qué otra cinta sobre sexo, drogas y rock and roll existe que te impulse a llamar a tu mamá para que la vaya a ver con tu abuela? Aquí el niño se va de la casa y, en vez de escaparse con el circo, o irse con un esclavo, o encerrarse en un hotel a jalar, se va de gira con un grupo de rock. Y cuando vuelve, ya no será el mismo niño. Ya no será un niño, será un hombre.

Para ser una cinta de adolescentes o, al menos, acerca de lo que uno asocia con la parafernalia adolescente, *Casi famosos* es insólitamente madura y, quizás por eso mismo, se salta esa extraña etapa y lleva a su protagonista en un viaje donde no hay lugar para la moral teenager: o se es chico o se es grande.

Casi famosos es grande.

Siempre es arriesgado clasificar un filme de clásico. Se tiende a confundir clásico con obra maestra. *Casi famosos* es casi perfecta. Es un clásico por el simple motivo de que cuando uno la ve siente que ya la vio. Es como volver a encontrarse con alguien con quien uno ha compartido muchas complicidades y afectos. *Casi famosos* tiene el don de llenarte de recuerdos que ya se te habían olvidado.

Pocas veces un filme ha sido tan personal. Personal en el sentido de que no es tanto sobre el cineasta (que sí lo es), sino sobre uno. *Casi famosos* le llegará a cualquiera que ha sido chico, que ha tenido madre, hermanos, amigos. Le tocará a cualquiera que ha sido fan, que ha tenido discos, que ha

deseado ser famoso, que ha apostado por un clan de iguales. Remecerá a cualquiera que se ha enamorado de la chica equivocada, que desea ser bueno en un mundo malo, que intenta ser cool pero se percata de que no lo es. Pocas cintas, además, han captado la alegría y el friquerío de ser periodista. De reportear y estar cerca, pero no ser el objeto del reporteo.

El filme es sobre Cameron Crowe y, sobre todo, sobre William Miller, un chico de quince años que se va de gira con un grupo de rock. William Miller es el álter ego de Crowe, es su Antoine Doinel, el personaje que no inventó François Truffaut porque personajes como esos no se inventan, se comparten. No es casualidad que en un cine de la soleada San Diego donde vive Miller estén exhibiendo *Besos robados*. Crowe sabe lo importante que es para un artista reconocer a sus héroes.

Truffaut marcó a muchos con la idea, simple pero no por eso fácil, de que un filme se puede sostener con un personaje y una mirada.

El filme del mañana será aún más personal que una novela autobiográfica; será como una confesión, como un diario, escribió, siendo crítico, Truffaut en 1957, antes de debutar como cineasta . *El joven cineasta se expresará en la primera persona… será la historia de su primer amor, de un viaje, de una enfermedad. Serán filmes disfrutables porque serán reales y porque serán nuevos. El filme del mañana se parecerá a la persona que lo realizó y el número de espectadores será proporcional al número de amigos que el director tiene. El filme del mañana será un acto de amor*.

Casi famosos es el tipo de cinta que uno cree que fue narrada en off por el propio cineasta. Es biográfica no tanto por los hechos que muestra, sino porque no tiene distancia. Ese quizás sea su defecto y su virtud (¡ah!, qué alegría no tener que ser crítico). Es cierto que a *Casi famosos* le falta más sexo, más drogas y más excesos. Le falta más maldad. Un niño de quince años rodeado de una tropa de excesos en la cúspide de su fama vería más cosas que las que ve Miller. Pero Crowe no intenta ser realista. Crowe tiene el coraje de querer (demasiado) a todos sus personajes y, de paso, termina queriendo a todo el mundo. Aquí no hay cinismo ni mala fe. Crowe cree en un mundo perfecto, y uno, a la salida, por un instante al menos, está de acuerdo con él.

Tantas cosas de esta cinta me gustan: los rockeros, como muertos vivientes, avanzando por ese interminable pasillo del aeropuerto; William persiguiendo un avión Eastern; y, por cierto, quizás la mejor

escena del año, la secuencia más epifánica, de comunión en el verdadero sentido de la palabra, que he visto desde el final de *Los muertos*, de John Huston. Me refiero a la escena del bus, cuando empiezan a cantar, poco a poco, todos, al unísono, *Tiny Dancer*, de Elton John.

Espero que las radios empiecen a tocar *Tiny Dancer*.

Increíble: una canción menor de un tipo, para mí al menos, menor; o que con el tiempo se perdió y vendió y se deshizo termina resucitando así. Elton John, en dos minutos, quizás menos, pasó a la historia. Es raro: escucho *Tiny Dancer* y veo la luminosa cara de Kate Hudson.

El crítico francés Serge Daney escribió una vez que los únicos movimientos de cámara que importan son aquellos cuando la pantalla se acerca al espectador. No un dolly eterno que termine en la cara de un actor, sino ese movimiento sutil que hace que el espectador de pronto esté más conectado a su alma y a su corazón. *Casi famosos* está lleno de momentos así. Y si un gran filme es, como dijo Billy Wilder, la unión de cuatro o cinco buenas escenas, entonces esta cinta califica holgadamente como buena, lo sea o no. *Casi famosos*, más que buena, tiene el corazón bueno y

destila buena fe y te dan ganas de ser su amigo. Truffaut una vez lo dijo: el público de ciertas cintas es proporcional al número de amigos que tiene el cineasta. Yo espero que Crowe tenga muchos amigos. Y si no es así, bueno, que al menos tenga grandes amigos. Yo, desde luego, soy uno de ellos.

Es lo menos que puedo hacer. Pasar de fan a amigo. Espero no ser el único. Algo me dice que no lo seré.

Untitled, the bootleg edition es mi nuevo DVD favorito y es de Cameron Crowe y, de hecho, nunca se estrenó en los cines y es la versión «previa» de la encantadora, entrañable y ultra autobiográfica *Casi famosos*. Para que quede claro: esta versión no se armó después, se hizo antes.

El llamado «corte del director» no es un concepto nuevo. Cada tanto, algún cineasta ha tenido la oportunidad de rearmar su filme, pero esta posibilidad ha ocurrido muy pocas veces y «la industria»

sólo se lo ha permitido a gente muy poderosa. Coppola, por ejemplo, se demoró veintiún años en terminar su versión *redux* de *Apocalipsis ahora*. Su remix resultó mejor que el original. Dicho más académicamente: el corte nuevo potenció y profundizó lo expuesto en

el borrador. La versión del director es casi siempre mejor (en el caso de *Blade Runner* es superior el corte de la Warner Bros.), aunque también es casi siempre más larga *(Simplemente sangre*, de los Coen, reapareció con unos cuantos minutos menos de ripio).

Untitled, en definitiva, es el filme antes que sufriera los cortes «lógicos» que Crowe tuvo o quiso hacerle porque tenía claro que no podía estrenar un filme de más de dos horas y media de duración.

Antes de empezar a desengrasar y apretar su filme, Crowe esparció por Internet el rumor que eventualmente aparecería, en DVD, *Untitled* (con ese título quería estrenar su filme en los cines) y que ese corte sería the real thing.

Pues bien, el tipo cumplió su promesa y *Untitled* no sólo mejora y complejiza *Casi famosos* sino, de paso, hace historia. Cuando ahora un director deba cortar su filme por el motivo que sea, podrá hacerlo tranquilo. Pensará: «Haré lo que hizo Crowe». Así, pronto se comenzará a hablar del «corte cinematográfico» para diferenciarlo del «corte final». Esto, de por sí, es para celebrarlo, aunque también significa que, a corto plazo, veremos cortes espeluznantemente reiterativos y autorreferentes.

Para los críticos e historiadores, todo será mucho más enredado.

Untitled tiene treinta y cinco minutos más, perfila mejor sus personajes, le quita un resto de la moral Disney y, sobre todo, incorpora la escena rockera como algo más que un telón de fondo (desde ya, los conciertos duran más y uno entiende qué implica salir a tocar frente a cincuenta mil personas).

Untitled viene con una portada y una estética totalmente diferente a como Dreamworks, ineptamente, concibió el proyecto original. En vez de incluir escenas que se cortaron, se presentan las dos versiones, en dos discos. La primera es la de Crowe; la otra, la que vimos. Y los resultados son inimaginables porque no es lo mismo ver una escena sola, aislada, que una escena en contexto. Como extras trae un montón de regalos, incluyendo una secuencia que nunca se pudo usar en las dos versiones por un asunto de derechos (Led Zeppelin no le pasó *Escalera al cielo)*. Crowe, en todo caso, sabe que no es bueno abusar de la nueva tecnología y de las nuevas posibilidades. Acaba de aparecer el DVD de *Digan lo que quieran (Say Anything)*, su clásico de amor adolescente, y está igual. Incluye como bonus escenas que se cortaron, pero que, según el propio Crowe, se cortaron para hacerla mejor. Más no es necesariamente mejor.

Adolescer

Vi *Como un avión estrellado* con Ezequiel Acuña a mi lado, en el living de su casa (de la casa de sus padres, lo que le sube los bonos a Acuña: retrato del artista-adolescente-no-tan-adolescente), frente a un hospital gótico por la avenida Las Heras en Buenos Aires. El filme de Ezequiel está ambientado en Valdivia (aunque filmado en Mar del Plata). Fue en Valdivia donde me tocó presentar *Nadar solo*. El año antes, me tocó hacer lo mismo con *25 Watts* , luego de quedar severamente impactado y entusiasmado con *La ciénaga*, de Lucrecia Martel. Me acuerdo que a la salida de *Nadar solo*, mirando el río Calle-Calle, en medio de una llovizna (siempre asocio a Acuña con lluvia, y sus películas son de aquellas que uno tiene que ir a ver con bufanda y chaleco) se me acercaron un par de personas para felicitarme por *Nadar solo* (como si yo la hubiera dirigido), y otros, que de inmediato los puse en mi lista negra, me insultaron como si el filme hubiera sido mío.

«Cómo te pueden gustar estas huevadas donde no pasa nada».

En el mundo de Acuña llueve, no pasa nada y todo el mundo, incluso los grandes, tienen diecisiete. El mundo de Acuña es adolescente pero no en el sentido teenage y colorido de los avisos publicitarios, sino que es un mundo donde todos adolescen de lo primordial. En las películas de Acuña, y sobre todo en esta nueva, todos son tristes, distímicos, incompletos, y nadie la pasa del todo bien. Esto, por cierto, convierte a Acuña en un verdadero héroe para cierto tipo de adolescentes.

Sobre todo para los adolescentes que no viven como supuestamente deberían vivir los adolescentes.

El mundo según Acuña es quizás demasiado adolescente, pero ésa es su gracia. En esta supuesta debilidad, la del chico ostra, el chico flaco y melancólico que siente demasiado, está la fortaleza de su cine. Acuña en el fondo es un músico a lo Jeff Buckley (obsesión en *Como un avión estrellado)* que, para no sucumbir al suicidio, filma películas cortas y unplugged que conforman un álbum extremadamente triste, ideal para escuchar en un día nublado, donde cada película es un track que tiene títulos insuperables.

¿Cómo no quedar intrigado por películas que se llamen *Nadar solo o Como un avión estrellado?*

Llegué al mundo, según Acuña, por un afiche azuloso donde un

adolescente está sumergido bajo el agua, a lo Nirvana, aguantando la respiración. El afiche no lo vi en un cine, sino que me lo pasó el botones de mi hotel. Yo estaba invitado como periodista-crítico al Bafici y andaba con un guión bajo el brazo. Acuña quería conocerme porque, según él, es fan de Martín Rejtman (al igual que yo) y porque había leído todos mis libros y sentía que yo debía ver su película.

«Tenés que verla porque, en el fondo, es culpa tuya: tu libro *Mala onda* es una de las inspiraciones».

La nota casi me hizo tomar la decisión de no asistir. *Mala onda* es mi libro adolescente y si bien sé que le gusta a cierto tipo de adolescentes, adolescentes que adolescen, lo cierto que a estas alturas es uno de esos libros que uno desea olvidar porque siente que ya no es el mismo ni tiene esa edad, aunque, para qué lo voy a negar, quizá sigo adolesciendo de muchas cosas.

Nadar solo me pareció ese tipo de debut con que uno sueña que hubiera más. El tipo de debut de

un tipo que prefiere más *Los cuatrocientos golpes* que *Snatch*, que sabe quién es Rohmer y Kiarostami y Kitano y Téchiné. De alguien que no le interesa el cine-gore ni que se asusta con las películas de terror. Pero Acuña también ha leído, a pesar de lo poco que hablan sus personajes casi autistas. Piensan tan fuerte —y piensan tanto— que podemos escucharlos sin tener la necesidad de escuchar la voz en off. La cercanía del autor con sus protagonistas es casi impúdica; se nota y, sobre todo, se agradece.

Me gusta el cine de Acuña y me gusta su mirada adolescente del mundo, una mirada donde los protagonistas no caben en su cuerpo, donde más que andar buscando amor se andan buscando a sí mismos. Vi *Como un avión estrellado* en su casa en una pasada por Buenos Aires, luego de aislarme, post rodaje de *Se arrienda*, en el salteño hotel termal de *La niña santa*. Necesitaba estar solo, aislado, lejos de la adrenalina de mi rodaje. Me encontré con Acuña luego, al pasar por Buenos Aires para retornar a Santiago, y ahí me dijo que quería mostrarme su nueva película. Tenía dudas del título. Quería que la viera porque quería que se la comentara antes que hiciera su corte final y porque deseaba que le recomendara títulos. Lo hice. Le envié diez. No utilizó ninguno, lo que habla bien de él. *Como un avión estrellado* es el mejor de los títulos para un filme sobre un tipo tan perdido y desangelado como Nico.

Yo aproveché de desahogarme ante un tipo mucho más joven que yo,

pero con más rodajes en el cuerpo, de lo que recién me había tocado: mi debut cinematográfico (ópera prima, como le dicen).

Acuña me escuchó y, de una manera muy poco adolescente y totalmente madura, me calmó y me dejó más centrado. Aproveché para mostrarle imágenes que tenía en mi portátil. A veces, uno necesita alguien que te diga algo preciso en el momento preciso. Lo que me dijo fue lo preciso. Lo que necesitaba escuchar para regresar a Santiago a montar la película.

Ahí capté que quizás los cineastas son más generosos que los escritores. Por eso le doy las gracias al final de mi película. Él dice que me da las gracias al final de la suya.

Cómo transformarse en un cineasta chido

Así que deseas ser un cineasta latinoamericano de nivel mundial. Deseas filmar tus historias, ser muy honesto con tus vivencias. Bien, así se parte. Pero veo que también deseas acceder a un público más extenso que tu círculo de amigos (es verdad, no tienes amigos, pero eso es otro asunto). Aspiras a que vean tu película y te la comenten y se rían y ojalá lloren y la recuerden y cuando, a la mañana siguiente, uno de tus espectadores se esté lavando los dientes, quieres que piense en tu película.

Deseas tener éxito en tu país, que se llenen las salas, porque sabes bien que si no lo logras en tu país, nunca de verdad lo lograrás afuera. Podrás tener todos los Oscar del mundo, pero lo importante, lo básico, es que en tu país te quieran. Que vean tus películas. Que las entiendan. Que no toda la crítica te haga pebre.

Pero también deseas más. Deseas recuperar el dinero. Deseas *ganar* dinero. Deseas ir a festivales. A festivales tipo A, no sólo esos festivales B y C llenos de latinoamericanos exiliados, barbudos, que ya no saben cómo es América Latina. Deseas ir a esos festivales y caminar por la alfombra roja y no sentirte como un latinito, como un perdedor que está ahí por cupo, no más, para llenar la cuota de lo exótico. Deseas ir a las fiestas y saludar de beso a Nicole Kidman y decirle

«Alejandro me ha hablado maravillas de ti». Deseas tomarte un café con el hermano de Almodóvar, de El Deseo Producciones, y decirle «creo que mi nuevo proyecto te va a gustar mucho. Creo que a Penélope también».

Deseas ir a esos festivales y ganar. Deseas felicitar a Bertolucci, pero te das cuenta que él se te está acercando para felicitarte. Y te presenta

gente: conoces a P.T. Anderson, ¿no?; él es Wong Kar-Wai; deberías hablar con Sydney Pollack, es un fanático del cine latinoamericano; el próximo año no te puedes perder Sundance, ¿por qué no fuiste el año pasado?

Deseas, por qué no confesarlo, dividir tu tiempo entre Hollywood y tu DF / Panamá / Caracas /

Bogotá / Quito / Lima / La Paz / Santiago / Buenos Aires / Montevideo querido. Deseas traer a tu país dinero y logística y distribución yanqui y europea. Deseas llevar a Hollywood a tus actores, a tu DP, a ti mismo.

O sea, lo que tú quieres ser, en el fondo, es un cineasta mexicano joven.

Deseas ser un cineasta chido.

Quizás, en el fondo, deseas ser como Alfonso Cuarón. No es una mala idea. Alfonso Cuarón lo ha hecho bien si tu modelo es ése. Si deseas ser parte de la industria del cine y no de la industria de la tele o no ser parte de la industria. Alfonso Cuarón es el modelo ideal.

Close-up, entonces, primerísimo plano a Alfonso Cuarón.

INTERIOR. ALICE TULLY HALL, NY, NY - NOCHE

No hay ningún festival en el mundo como el Festival de Cine de Nueva York. Quizás porque ocurre en Nueva York, esa ciudad donde, dicen, si uno lo logra ahí, lo logra luego en cualquier parte.

El NYFF no es de competencia y es casi anónimo. Es un festival para cinéfilos y conocedores y distribuidores y críticos y gente que toma Grand Marnier con hielo (Grand Marnier auspicia el evento). Este festival se enorgullece de no ser Cannes ni, Dios no lo permita, Toronto, que es puro comercio. El NYFF es organizado por The Lincoln Center Film Society, y aquel que selecciona los filmes es un tipo muy exigente y culto llamado Richard Peña que prefiere los trabajos de Raúl Ruiz a los de Jerry Bruckheimer. El NYFF es la mejor manera para que una cinta extranjera ingrese a los Estados Unidos. Si uno ingresa por el NYFF, dicen, es muy posible que uno salga por Los Angeles.

Afuera, en Broadway con la 65, la noche recién ha caído. Ha sido un espectacular día otoñal en Manhattan. Un par de kilómetros más al sur, en Ground Zero, las ruinas del World Trade Center humean. Pero

la vida continúa, ha transcurrido casi un mes y la tensión ha bajado un resto. El tema ántrax aún no se ha convertido en tema. La gente del inmenso Alice Tully Hall se levanta a aplaudir

—a ovacionar— a Alfonso Cuarón y a su hermano Carlos, su coguionista, y a los dos chicos. Entre el público me fijo está Marisa Tomei, mucho más guapa de lo que uno la ve en el cine interpretando papeles secundarios.

Mientras el equipo de *Y tu mamá también* baja al escenario para una sesión de *questions and answers* pienso en *Grandes esperanzas*, la película que Alfonso Cuarón hizo antes. Basada en la novela de Charles Dickens, el filme contaba la historia de un tipo desconocido del sur profundo que sueña con conquistar Nueva York como artista. Manhattan, gracias a Cuarón y Emmanuel Lubezki, está filmado de tal manera que casi compite en belleza con Gwyneth Paltrow. Finn (Ethan Hawke) es un pintor con un deseo de triunfar a toda prueba que logra que el sofisticado Soho caiga a sus pies.

Esta mañana, en un café del Soho, justamente, leí *The New York Times* y, entre los mapas de Afganistán y los obituarios de las víctimas de las torres, leí la crítica de *Y tu mamá también*. Era gloriosa. El tipo de reseña con la que se sueña pero que nunca se concreta. No hay ni un asomo de duda, ni un adjetivo que cuestione el filme. Dice que es honesto, valiente, jugado. Es curioso, pienso, pero cuando Cuarón estrenó *Great Expectations*, no tuvo una recepción semejante. No fue invitado al NYFF, y eso que vive en el West Village, un par de estaciones de metro más abajo.

A veces, para llegar donde uno quiere llegar hay que tomar el camino largo. Esta noche, el Nueva York más duro, más exigente, más sofisticado, lo aplaude por una película que hizo en México.

DEJA QUE LOS PERROS LADREN

Right time at the right place. Synchronicity. Algo así. En mayo de 2000, *Amores perros* fue a Cannes («Canes conquista Cannes») y mató. Eso no sorprendió al ex DJ Alejandro González Iñárritu ni a Guillermo Arriaga, su guionista. Para eso fueron a Cannes. A ganar. No andaban en plan turista.

No viajaron tan lejos para conversar con el agregado cultural mexicano. Guillermo Arriaga sabía que algo iba a pasar. No le sorprendió el resultado. «Lo que me hubiera sorprendido es que no hubiera pasado nada. Sé que tengo talento, que la película impacta y

emociona. Sé, además, que en Hollywood nadie tiene talento, y los que lo tienen, les da miedo mostrarlo».

Amores perros obtuvo el premio de la crítica pero, más que nada, dejó a todos locos. Lo que pasa es que Guillermo Arriaga y sus cuates piensan como chingones. Esto es una de las claves del éxito del llamado Tequila Gang. Se creen chingones. Jamás se verán a sí mismos pendejos.

«Eso es una pendejada. No mames», me dice Arriaga, en un bar de la colonia Condesa, en pleno

DF, a cuadras de la intersección donde ocurre el choque que une todas las historias de *Amores perros*.

Arriaga dice que en eso radica todo. Si le dices a un tipo que te empuje y antes te dices a ti mismo «pendejo», el tipo te hará caer. Si le dices que te empuje y antes te dices «chingón», no te moverá ni un milímetro.

«Sabíamos que teníamos una buena historia y que la habíamos contado bien», insiste Arriaga.

Vicente Fox no fue a Cannes, pero en mayo de 2000, a menos de dos meses de la elección presidencial, tenía claro que lo imposible era posible. El PRI podía caer. Él podía botarlo. Si no lo creyera, no se hubiera presentado. *Amores perros* y Fox llegaron juntos a la escena del nuevo México. *Amores perros* arrasó con la cartelera local y casi superó en recaudación a *Sexo, pudor y lágrimas*, la exitosa pero pedestre comedia urbana de Antonio Serrano. Pero la diferencia fue que la cinta debut de González Iñárritu no sólo generó dinero y adictos en México, sino en todas partes.

Desde luego, eso fue el caso con América Latina. *Amores perros* fue la primera cinta mexicana (o latinoamericana) en quebrar récords a lo largo y ancho de Hispanoamérica. *Sexo, pudor y lágrimas* fue distribuida, algo poco frecuente, pero en cada lugar de América Latina rebotó. No pasó nada.

Amores perros comenzó a ganar y ganar premios por el mundo entero. Y a estrenarse en países no hispanos. Y en esos países le fue bien. Tan bien que terminó nominada al Oscar.

Amores perros se alejó de los otros filmes mexicanos exitosos pero locales a través de la bendición de los premios y la ovación de los críticos. Por otra parte, se distanció de los filmes mexicanos de arte.

No fue el típico trabajo premiado que casi nadie ve, que nunca alcanza una distribución decente a pesar del medio-ni-qué-galardón. El cine latinoamericano está repleto de ejemplos de filmes ultrapremiados que nunca nadie vio o, lo que es peor, quiso ver. *Amores perros* demostró que se podía aspirar a las dos cosas: éxito comercial y respetabilidad artística. Pero algo más: estableció que se podía ser local e internacional a la vez.

Amores perros cambió todo.

Pero un perro es sólo un perro. Para armar una jauría se necesitan más. «Cuando el cine latinoamericano se convierta en bloque, entonces será interesante a nivel económico. Es lo que pasó con el cine asiático. No es el cine de Hong-Kong o el chino. Es el cine asiático y así se presentan en los festivales», opina Cuarón.

Ahora, en cambio, estamos hablando de cine mexicano. Y quizás por eso Alfonso Cuarón se alejó (por un rato) de Hollywood y un filme bélico con Bruce Willis. ¿Por qué? Cuarón tuvo una epifanía cuando vio el primer corte de *Amores perros* . Supo que era el minuto de regresar a México, revivir un viejo proyecto y contrató, al toque, a Gael García Bernal. En México, *Y tu mamá también* superó en taquilla a *Amores perros* y quizás le gane a *Sexo, pudor y lágrimas*. Se estrenó en toda América Latina con gran éxito y no poca controversia. Lo hará, además, en Europa y los Estados Unidos. Y a pesar que muchos dudaban que una cinta sobre adolescentes en celo podía ingresar al circuito festivalero-artístico, Cuarón lo logró. En Venecia fue aplaudido, y se llevó para la casa el premio al mejor guión. Como extra obtuvieron el Premio Mastroianni a los mejores actores nuevos. En San Sebastián la cinta fue ovacionada. Lo mismo en el New York Film Festival. En marzo estrena all over the USA. ¿Una nominacion al Oscar?

«Absolutamente posible. Veamos qué pasa».

REWIND: UN POCO DE HISTORIA SOBRE A.C.

Alfonso Cuarón partió donde hay que partir: abajo. Siempre estuvo en el cine. Antes mucho más.

Antes el cine era su vida. Ya no. Ahora que hace cine puede darse algunos gustos, como decir: «La vida es mucho más importante que el cine, y el cine es sólo una parte complementaria de la vida».

Sin duda. Pero sólo para aquellos que hacen cine. Para los que ven, el cine es la vida.

Pero eso es otro tema.

Cuarón siempre fue amigo de Guillermo del Toro, hoy uno de los grandes del cine fantástico mundial. Partieron juntos, de la mano del Chivo, Emmanuel Lubezki, hoy por hoy el mejor fotógrafo del mundo. Antes de que existieran, ya existían. Y escuchaban por la radio a Alejandro González Iñárritu.

Alfonso Cuarón partió como ayudante de dirección en *Gaby*, el azucarado filme-para-señoras de Luis Mandoki. Una vez que terminó, Mandoki lo apoyó para que hiciera su primer largo. Esto fue hace sólo diez años. Esa época parece remota. Ya había «triunfos» de este «nuevo» cine mexicano.

Como agua para chocolate, desde luego. Y *Cronos, Danzón, Gaby* y los siempre premiados filmes de Ripstein. Pero no había industria, movimiento, onda (algunos escépticos dicen que todavía no, pero la verdad es que las cosas están bastante bien). Eran éxitos aislados. Y como poco y nada ocurría dentro del país, el talento comenzó a emigrar.

Cuarón, junto a su hermano Carlos, escribieron *Sólo con tu pareja*, una comedia urbana local que, a pesar de ser un relativo éxito, lo dejó más o menos donde empezó. Mandoki le dijo que probara suerte en Los Angeles. Le consiguió un agente de la poderosa ICM. Mostró su filme en funciones especiales. Sydney Pollack apostó por él y le ofreció participar en una serie de películas cortas para Showtime.

Fastforward: Cuarón hizo dos películas hollywoodenses. Lubezki fue nominado al Oscar por *La princesita*. Salma Hayek comenzó a surgir de la mano de Robert Rodríguez, un chicano de San Antonio, que se convirtió en cuate de Guillermo del Toro. Entretanto, Cuarón preparaba más proyectos para Hollywood. Entre ellos, una adaptación de una novela de John Grisham.

En México, en tanto, la industria cinematográfica comenzó a despertar luego de treinta años.

Algunos dicen que fue justo cuando se firmó el Tratado de NAFTA. Puede ser. Cintas como *Cilantro y Perejil, Todo el poder* y *Sexo, pudor y lágrimas* se transformaron en impresionantes éxitos locales.

No eran gran cosa, pero funcionaban y, sobre todo, cumplían. La gente se identificaba. Aparecieron productoras como Altavista Films.

A fines de 1999, Alejandro González Iñárritu tenía demasiadas horas

de un largo llamado *Amores perros*. No sabía cómo terminarlo. Llamó a Del Toro y a Cuarón. Ambos le aconsejaron cortes y le dieron todo su apoyo. Luego, él los apoyaría a ellos. Sin querer o, quizás, queriendo, crearon un movimiento, un grupo y, sobre todo, una estética.

INTERIOR. CAFÉ VILLAGE END, NY, NY - DÍA

Alfonso Cuarón está rodeado de «pi-ar people», gente encargada de manejar/destrozar las relaciones con la prensa. Son todos gringos y son unos hijos de puta. Tipillos realmente repelentes que se creen importantes. Me dicen cosas como «no intentes acercarte a Alfonso si no es a través de

nosotros».

Estamos en un café, al lado del Hospital St. Vincent's, donde nunca llegaron los heridos del World Trade Center. Alfonso se viste como un joven estudiante de college y, a pesar de ser mayor que su hermano (A.C. tiene cuarenta), irradia más juventud, energía y confianza. Alfonso llega atrasado a pesar de vivir a un par de cuadras.

En *Y tu mamá también* hay un personaje, Jano, primo de Tenoch, que es un boludo. Un güevá. Es un escritor que se cree serio. Le dice a Tenoch que no basta con «escribir cuentos de prepa».

¿Es el filme de ellos una «película de prepa»?

«Y a mucha honra. Jano odiaría esta película por ser light. Pero lo que escribe Jano definitivamente no me interesa. Él sería uno de esos novelistas de lenguaje, que nunca se comunican con sus escasos lectores».

Y tu mamá también se ha comunicado con mucha gente. Se comunica, la verdad, de maravillas.

Cuarón pide un café expreso. Carlos come una hamburguesa vegetariana. La gente de prensa están en la butaca del lado, pero no entienden nada porque todo es en fucking español.

Llega el café.

«Tenía la necesidad de regresar a mi país y hacer una película, no tanto en español sino en chilango, con temas muy cercanos a mí y con paisajes mexicanos para proyectarlos al mundo. La cinta ya se ha vendido bastante bien a nivel internacional, la razón de eso es porque es una historia universal, pero a mí me interesaba contarla de una

forma meramente mexicana. ¿Me entiendes?».

Y sí, creo que lo entiendo. Claro que lo entiendo.

«Nuestro cine latinoamericano», continúa Cuarón sin tragar saliva, «ha vivido, durante los últimos treinta años, el estigma del *denuncialismo*. Fue importante pero creo que, a la larga, le ha hecho un daño enorme. Un francés nos cuestionó porque dijo que le parecía superficial que en un país con tantos conflictos, yo contara una historia de burgueses cuando hay tantas historias mucho más importantes que contar. A mí eso me parece totalmente racista. Lo que ese tipo está haciendo es limitándome, como creador latinoamericano, a la denuncia. Creo que esta estigmatización se está terminando. Mira lo que pasó con González Iñárritu. *Amores perros* no intenta denunciar y, sin embargo, termina siendo muy político. Es que el cine autoral es siempre político, lo quiera uno o no.

No es necesario andar tirando el panfleto de la denuncia. Por suerte, los nuevos cineastas estamos muy libres de ese rollo. Si uno hace un cine muy técnicamente pulido, puta, entonces eres Hollywood.

Si haces un cine entretenido, es que eres superficial. Si haces cine donde los personajes son clase media, entonces eres burgués. Si haces un cine donde la denuncia no es muy obvia, entonces eres reaccionario. Creo que nosotros ya no estamos preocupados de ese qué dirán. Estamos libres de esa sobreideologización».

Otro café. Dos. En realidad, tres. Y un vaso de agua.

«La izquierda más dura —iba a decir profunda, pero de profunda no tiene nada— nos criticó que estábamos explotando el marketing. Pues sí. Así es. Esto es un producto, queremos recuperar el dinero y queremos ganar. ¿Qué tiene de malo? No entiendo por qué no podemos tratar de potencializar lo que hacemos en vez de opacarlo y tirarlo hacia abajo».

El Tequila Gang siempre será acusado de ser hollywoodense. De alguna manera es una acusación certera. Pero son más que eso. Son, además, globales.

«La izquierda dura es la que más daño le hace a esa izquierda evolucionada. Viven con un cinturón de castidad de hierro tan cabrón que parecen católicos de la Edad Media. Viven en la época del oscurantismo y no se dan cuenta que el mundo avanzó. Es como hablar en contra de la globalización. Eso es una estupidez. Es como estar en las leyes de gravedad. ¿Qué, no te gustan las leyes de

gravedad? El asunto no es estar en contra ni a favor, sino ver cómo las democratizas. Hey, si hasta el comandante Marcos utiliza la globalización».

Se acerca la chica de prensa, toda de negro, celular en mano. We have to go.

Where?

Madrid.

Cuarón y compañía han recorrido el mundo en una gira promocional inédita para una largometraje latinoamericano.

Debes estar feliz, ¿no?

Es lo que uno quiere hacer.

¿Me da la cuenta?, le dice, en español, al mesero mexicano.

It's been taken care of, le responde la arpía de relaciones públicas.

Nos despedimos.

Me da la cuenta, pienso. Así termina *Y tu mamá también*.

Así termina esta nota.

Fin.

Una al año, cada otoño, por el resto de tu vida *This is Sara, from Woody Allen* —me dice Sara, de Woody Allen Productions—. *Are you ready?*

¿Estás listo? ¿Estaré listo?

¿Puede uno estar listo para entrevistar (conversar, ojalá conversar) a Woody Allen?

Me dan ganas de decirle que no, que no estoy listo, que nunca lo estaré. ¿Cómo puedo estarlo?

Pero de pronto pienso que, mal que mal, he visto todas sus películas. Varias veces. Más de lo recomendable, quizás. Soy de aquellos que, si aparece una película de Woody Allen en el cable, no me importa cuál, me quedo pegado y la veo hasta el final. Desde *Dos extraños amantes*, he visto todas sus películas en el más estricto y riguroso orden: una al

año, en orden de aparición. Creo que la peor película de Woody Allen es infinitamente superior que la mejor película de muchos realizadores. *Sombras y niebla*, la que menos me gusta, dejaría a cualquier cineasta latinoamericano orgulloso y mareado.

Minutos antes que suene el teléfono, Margarita Ortega, mi productora en Cinépata, me pregunta, de pasada, así a la rápida, si estoy nervioso. Basta que me diga eso para darme cuenta que sí, que lo estoy, y que tal como en *Hollywood Endings: La mirada de los otros*, la comedia en que Woody Allen pierde la vista ante el pánico de volver a rodar una película después de mucho tiempo, acabo por psicosomatizar y capto que no tengo voz.

Estoy prácticamente afónico.

—¿Es tu director favorito? —me pregunta.

—No sé. Uno tiene tantos directores favoritos.

¿Quién tiene tantas obras maestras en su currículum? *Annie Hall, Interiores, Manhattan, Zelig, Hannah y sus hermanas, Crímenes y pecados* y, ahora, *Match Point*. Y ésas son aquellas que no merecen discusión. Porque *La otra mujer* también podría estar ahí (en rigor, *debe* estar ahí) y, quizás, por qué no, *Maridos y esposas*.

—¿Hay té? ¿Hay miel? No puedo hablar.

Entonces suena el teléfono y la secretaria me dice:

—Te llaman de Estados Unidos. Alguien que habla en inglés. No entiendo.

Atiendo.

— *Hi, this is Sara from Woody Allen. Are you ready?*

Estoy *ready*. Listo. Partamos:

— ***Mr. Allen. Greetings from Santiago***.

— *My pleasure, good afternoon*.

— ***This is an honor*** —le digo—. **He visto todas sus películas. Desde chico**.

— *Thank you*. Eres muy gentil. Y paciente.

Woody Allen habla exactamente como Woody Allen. Habla exactamente como en todas sus películas. Basta estar con él, estar telefónicamente con él, digo, para que todas esas películas, y todos esos recuerdos, y todos esos momentos gloriosos, regresen a uno. Y todo por una voz. *Esa* voz.

La voz tartamuda, levemente gangosa, con ese viejo acento de Brooklyn con remanentes de yiddish.

Una voz, además, más calmada que en sus películas, casi en tono menor.

Dicen que cuando alguien pierde uno de los cinco sentidos, los otros cuatro se potencian. Siento eso. Lamento que la entrevista sea por teléfono y que sea tan corta («tienes diez minutos», me explicaron; ¿para qué alcanzan diez minutos?), pero pienso: mejor esto que nada. Sé que, después de colgar, seré otra persona. Sé que, a la noche, hablaré con mucha gente y le escribiré a otros tantos, contándoles que durante la tarde estuve cerca de la inmortalidad. Durante la tarde, escribiré, estuve charlando, por teléfono, con nada menos que Woody Allen, alguien que, sin lugar a dudas, es un ícono del siglo XX y, ahora, a los setenta, y en un siglo nuevo, se ha reinventado con un nuevo telón de fondo: Londres. *Match Point*, suerte de *Crímenes y pecados* sin los pecados ni los chistes ni la piedad, lo tiene de vuelta, pero lo cierto es que nunca se ha ido.

Le pregunto si está contento con su nueva película.

Me dice que sí.

—La verdad es que me tiene muy contento. Son tan pocas las películas que he realizado que me han dejado contento, que la verdad es que sí. Ésta me gusta, creo que quedó bien.

Yo pienso: quedó *increíble*. Te destroza, te hipnotiza, te hace dudar de los seres humanos y, a la vez, como en Dostoiesvski, te hace apostar por un héroe que no tiene nada de heroico. Paso entonces a la pregunta cliché, la que todos, sin duda, le han preguntado desde que *Match Point* ganó 6-0, 6-0, 6-0, sin siquiera participar, el último Festival de Cannes: curioso que alguien tan asociado a Nueva York filme una historia no sólo ambientada en Londres, sino una historia inglesa.

—Me gusta mucho Londres, tal como París. Son las únicas ciudades que realmente conozco. A las que siempre regreso. Regreso a ellas porque las conozco. No me gusta viajar y no me gusta ir a sitios que

no conozco. Londres se parece mucho a Nueva York y, por lo tanto, me siento muy cómodo.

—Sí, pero aun así se requiere de muchas agallas para plantar una historia en un sitio que, por muy conocido que le sea, es otro país. Otra cultura.

—Es que tampoco tuve mucha oportunidad. No es que lo haya planeado. De hecho, la primera versión de *Match Point* transcurría en Manhattan y sus alrededores. Pero lo que pasa es que a mí no me ha ido tan bien. Ya no consigo financiamiento acá. Entonces se dio esta oportunidad y la tomé. La verdad es que no fue tanto una elección sino una imposición. O aceptaba el dinero extranjero o no podía seguir filmando. Las cosas se dieron así. La verdad es que quedé contento con Londres. Mi nueva película también la rodé allá y fue un rodaje muy agradable.

Miro el reloj. Quedan como cuatro minutos. ¿Dónde se fue el tiempo? Está claro, le digo, que sabe que tiene sus seguidores, para no decir fans, en Europa. Sobre todo en Francia. ¿Sabía que acá también es un ícono? ¿Sabía, por ejemplo, que en Buenos Aires usted es Dios? ¿Que *Match Point* se ha estado exhibiendo a tablero vuelto en Argentina y ya ha obtenido más de trescientos mil espectadores?

—No, no. No lo sabía. Alguien una vez me comentó que mis películas funcionaban allá abajo, pero lo cierto es que no conozco por allá y no creo que conozca.

—¿Por qué? Nunca se sabe. Con lo reconocido y admirado, a lo mejor alguien le financiaría un filme en Chile o en Argentina.

—No —me responde tajante—. Nunca iré a Sudamérica. No conozco Sudamérica. Además, está muy lejos. ¿Cuántas horas de vuelo?

—Unas once o doce.

—Es mucho tiempo. Además, me saldría muy caro. Viajo con toda mi familia y somos muchos.

Londres está mucho más cerca.

Decido insistir con el tema sudamericano. Algo de trivia. Me queda poco tiempo. No he preguntado nada de lo que deseo preguntar, esto se está volviendo una conversación, no una entrevista para promocionar *Match Point,* que es el acuerdo que, seguro, se ha llegado, pero nada, ya llegaré al tema de la película en sí.

—Quiero hablar de *Melinda y Melinda*. Es una estupidez, lo sé, pero creo que, en toda su filmografía, la única referencia a Chile es en *Melinda y Melinda*. A Will Farrell se le quema el *chilean sea bass*. ¿Usted come congrio chileno?

—Por supuesto. En todos los restaurantes buenos los mozos te bombardean ofreciéndote congrio chileno. Se ha vuelto una cosa de moda.

—Por lo tanto, cuando estaba escribiendo y necesitaba un pescado, se le vino a la mente el congrio chileno.

—Sí, no me acuerdo. Quizás el día antes comí eso, no sé. Pero el congrio chileno está muy de moda, es algo que esos personajes comerían. Quizás no comerían otra cosa porque eso es lo que esa gente, gente ilustrada de acá de Manhattan, come. Más que una obsesión con el pescado chileno, es un deseo de captar un cierto mundo.

—Hablando de mundo: ¿cuán conectado está con el mundo? El mito dice que muy poco.

—No es un mito. Estoy muy poco conectado. Me interesa poco el mundo.

—¿Y la cultura pop?

—Estoy muy desconectado.

—¿Pero sabe quién es Daniel Johnston?

—Sí, pero no tenía idea quién era hasta que el director del documental se acercó a mí. Me interesó el caso, me mostró material y me gustó lo que estaba haciendo. Así que, gustosamente, le pasé los derechos de *Broadway Danny Rose*.

—¿Y qué le parece Daniel Johnston como músico?

—Me parece que no posee ningún talento redentor. Me parece que es una persona enferma. Pero el documental está muy bueno.

—O sea, vive una vida más bien desenchufada…

—Vivo una vida muy aislada y tranquila y de hábitos. Veo televisión, pero casi puro deportes y noticias. Veo muy pocas películas.

—¿Y cómo elige esas películas? ¿Cómo sabe que existen, que se

estrenaron? ¿Lee a ciertos críticos? ¿Está suscrito a *The New Yorker?*

—No leo a los críticos.

—¿Entonces cómo sabe qué están dando?

—Es que no veo las películas en el cine.

—¿Es fanático del DVD? ¿Tiene una colección muy grande? ¿Le baja la tentación y se larga a comprar discos de The Criterion Collection?

—No tengo DVDs ni video. Veo las películas en mi sala de proyección. Tengo un microcine en mi oficina. Veo las películas en 35 mm. Hay estudios y amigos directores que me las prestan. Son muy amables.

—¿Pero cómo se entera que estas películas existen?

—Por amigos o conocidos. Durante los rodajes el equipo me comentan qué películas les ha llamado la atención o qué debo ver. En todo caso, tampoco veo tantas. De chico y de joven veía mucho.

—A ver… entonces cómo elige a sus actores. Siempre está trabajando con los mejores y con aquellos que están en la cúspide de sus carreras.

—Tengo una gran directora de casting. Ella sabe mis gustos. Ella ve todo. Sabe lo que está pasando, está muy al día. Yo no sé nada y, la verdad, me gusta que sea así. Yo sólo quiero escribir mi guión y dirigir mi película.

—Una al año.

—Cada otoño, sí.

De pronto, Sara regresa al fono. Última pregunta, dice, con voz firme, seca, cortante. ¿Cómo sigo? ¿Qué pregunto?

—Mr. Allen. ¿En qué momento dejó de filmar sus guiones y se sintió un director de verdad?

—Con *Interiores*.

—Cuando debutó, ¿nunca le dio miedo que le quitaran la película? ¿Que hablaran detrás suyo en el set? Mal que mal, era un actor, un comediante.

—Para mi debut, todos me decían: ¿no te da nervios estar gastando un millón de dólares de dinero ajeno? Pero no, nunca tuve nervios.

—¿Qué le daba esa confianza?

—Haber escrito el guión. Por eso siempre filmo guiones míos. Me insegurizaría dirigir guiones ajenos, pero cuando uno escribe la película, la tienes en la cabeza y ni la persona más cercana o poderosa del set la puede tener tan clara como tú.

—Un debutante debería ser guionista, entonces.

—Todos deberían escribir sus películas. Si no, simplemente eres un director de comerciales, no un cineasta.

Sara vuelve a interrumpir.

— *I have to go*. Me están haciendo señas —me dice Woody.

—Una más: ¿cuál es la tipografía de los títulos de todas sus películas?

—Windsor EF Light. Condensed.

—Gracias.

—No, gracias a ti.

—No —le insisto—, **gracias por todas sus películas. De verdad. No tiene ni idea lo que usted significa para mí**.

Entonces siento que esto no corresponde, que me salí de los límites de lo periodístico y entré al terreno que ronda lo *groupie* con lo patético. Pero lo que más siento es emoción y gratitud. ¿Existiría Nueva York si no hubieran existido sus películas? Woody Allen ha estado siempre cerca de mí cuando otra gente no lo ha estado, pienso. En treinta años, uno ha pasado por decenas de sitios,

trabajos y personas, pero las películas de Woody Allen siempre han estado ahí.

—De nada. Para eso las hago: para que las recuerden.

Cuelgo.

Llego a mi casa y veo mi afiche de *Interiores*. Recuerdo la pregunta que me hizo mi productora.

Ya sé la respuesta. Un gran director no es aquel que hace las mejores películas, es aquel que ha creado un mundo en el cual te sientes cómodo.

Creo que ya sé quién es mi director favorito.

Apuntes (y bosquejos) polacos

Escribo esto en Varsovia, donde oscurece temprano y el frío ya se intuye, y los nuevos rascacielos high-tech se elevan por sobre los bloques tipo Villa Olímpica y otras construcciones a lo Diego Portales-UNCTAD. Hay una espesa niebla, ideal para salir a matar inocentes. Desde la ventana de mi hotel veo el Palace de Kultur, un inmenso rascacielos de piedra en forma de cohete, regalo del período soviético.

Estoy aquí por el Festival de Cine de Varsovia. Soy jurado de la competencia. Varsovia es mucho menos polaco de lo que imaginaba. Es más soviético que en las películas de Kieslowski.

Todos los edificios son nuevos, si es que consideramos los años setenta como «recientes». Hay muchísimas avenidas sopechosamente anchas, con tranvías que pasan por el medio. Todas las mujeres son tan guapas como rubias y parecen hijas de Michelle Pfeiffer. Todos los jóvenes, en cambio, parecen skinheads o neonazis o reclutas en su día libre. Un taxista me dice que la razón es que los polacos tienen «mal» pelo. Otro me dice que durante años se acostumbraron a no tener champú, por lo que es mejor llevarlo lo más corto posible.

HE VISTO DEMASIADAS PELÍCULAS en muy poco tiempo y esto recién comienza. Reviso el catálogo y hay un par de filmes que quiero ver pero capto que coinciden con las funciones que tengo que ver.

Llevo un día de jurado y ya me siento preso.

ESTO NO ESTÁ NADA DE BIEN. Si esto sigue así, las cosas podrán ponerse complicadas. Ya intuyo un par de cosas: no tengo nada en común con el resto del jurado (partiendo, soy el único del continente americano); lo que he visto me ha cargado; analizando lo que viene, basándome en el resumen de las historias, no hay ni una que me atraiga. O intrigue. Mal. Muy mal. Tendré que ver quince películas acerca de las cuales no sé nada. Nada. Películas de directores cuyos nombres jamás podré pronunciar.

HACE UN RATO presenté *Se arrienda*.

Se arrienda se llama *Do wynaj'cia*.

Las hormigas asesinas se llama *Mordercze Mrowki*.

Confieso una cierta adicción a verla con un público extranjero. Me quedo toda la función. La paso bien.

Raro.

Nunca he leído mucho mis libros, trozos a lo más, a la rápida. Pero ver *Se arrienda*, a sala llena, con subtítulos en polaco o francés o inglés, es un agrado. Un placer. Una adicción. Quizás debí haber ido más a las salas cuando *Se arrienda* estaba en cartelera, pero me daba pudor. O miedo. No tanto que me escupieran por encontrarla mala, sino la idea de un director yendo a ver su película para observar cómo va la función me parece algo patético. No sé. Como estar todo el día en la Feria del Libro firmando libros. No tiene nada de malo en sí, quizás es lo que hay que hacer, pero me da vergüenza estar ahí, en vitrina.

Igual la vi un par de veces, pero entraba después y salía antes que empezara a sonar *Encontrar*.

Mi mejor recuerdo: el día del cine, en el Hoyts de La Reina. Estaba en dos salas y me pasaba de una a la otra. Las dos salas desbordadas. Fue un buen día ése.

La mención a Polonia generó aquí más impacto de lo que hubiera imaginado. Toda la secuencia Vadell/Cruz-Coke/Mallol produce algo parecido a una histeria colectiva. *«Pascal Barros tiene pinta de polaco…»*. Aplausos, risas, carcajadas. «Las hormigas asesinas *se transformó en una película de culto allá…»*. Jajajajajaja.

La sesión *Q&A*, preguntas y respuestas, fue óptima. Mucho estudiante de cine de Lodz. No son para nada las mismas preguntas que en Santiago o en América Latina. Tampoco son las mismas que en USA. La gente conecta mucho con Gastón. Gastona, como dicen ellos. Hay incluso preguntas acerca de cine: que la banda sonora, las emulsiones, el diseño de sonido…

Bien.

AÚN ESTOY CON JET-LAG, o quizás sólo cansado de tanta puta fiesta, vodka, reuniones, desayunos con salchichas y películas malas. Nada peor que ver una película mala hecha con esfuerzo. Seguro costaron mucho trabajo y sacrificio, pero, por no ser de Hollywood, tendrán muy pocas posibilidades (cero) de llegar a mercados diversos. Una pena. Pero siguen siendo malas. Quizás nacieron malas.

Tanta subvención, apoyo estatal, Unión Europea, sólo complica las cosas. ¿Por qué todos parecen muertos vivientes? ¿No hay historias? ¿De qué sirve todo el dinero y las becas si no tienen nada que contar?

Raro, bien raro.

ES CURIOSO: ser jurado me ha permitido captar, o darme cuenta, de un par de cosas: parte de la gracia de ir al cine, o querer leer un libro, es el deseo. El ansia. El querer ver tal o cual película. La idea que tal o cual película te apetece no es menor. El poder elegir, aunque sea por las razones equivocadas, es parte inherente de ir al cine.

También entra al tapete (y no es un tema menor) el factor información. A veces, uno sabe demasiado de una película. A veces, uno sabe incluso el final. O conoce toda la vida de tal o cual actor o actriz. O quieres ver si tal o cual director se ha superado o está marcando el paso, etcétera.

Estos dos elementos forman las expectativas. Tener muchas expectativas respecto de un filme puede ser malo (porque se pueden venir abajo), pero qué pasa cuando no las tienes.

Al no tener expectativas, algo sucede. Se pierde algo de la magia. Claro, cuando se apagan las luces, todo puede suceder, pero lo cierto es que sucede poco. Mi competencia es la principal: Nuevos Cineastas y Óperas Primas. Sí, parte fundamental del cine es el boca a boca: la recomendación del amigo freak cinéfilo que te dice que la tienes que ver; la crítica del único crítico serio que admiras; la frase al vuelo de una tía que le cargó una película, lo que implica que seguro que a ti te va a gustar, y mucho. Pero al no contar con estas expectativas, ingresar al cine se está volviendo tan atractivo como entrar a una sala a rendir una prueba.

ME ARRANQUÉ DE LAS PELÍCULAS que me toca ver para ver cosas «normales». Vi *Sketches by Frank Gehry*, el primer documental de Sydney Pollack. Más que un documental en sí, es un ensayo en primera persona sobre el proceso creativo y es, también, una celebración de una amistad. Gehry conoce a Pollack desde antes que Gehry fuera el famoso arquitecto. Pollack, a pesar de ser bajo perfil y para nada considerado entre los grandes cineastas, lleva siendo Pollack desde mediados de los sesenta.

Me gusta Pollack. Es un romántico. Siempre filma historias de amor. No todas sus películas se arman del todo pero todas tienen grandes momentos, momentos que muchos supuestos consagrados (de esos que

hacen cine pero no lo ven) nunca tendrán en su carrera.

Esta película, sin embargo, es redonda. Es pequeña, económica, confesional, llena de luz y buena fe, cariñosa, redentora y en extremo personal. Es acerca Frank Gehry, el arquitecto superestrella de los edificios raros (el Guggenheim de Bilbao es su corona), pero también es acerca de Pollack y, sobre todo, es sobre el proceso creativo. Es decir, es acerca de la duda. La falta de autoestima. Lo complicado que es iniciar un proyecto. Lo importante de hacer cosas personales, que te llegan. Es acerca del artista: nunca una obra nace sola, y si el creador está mal o no está conectado consigo mismo, no puede surgir el genio.

La cinta me emocionó mucho. Está lejos de ser perfecta, pero está filmada desde la república del cariño. Me sentí involucrado, identificado y en medio del proceso creativo de Gehry. Quizás hay más famosillos opinando de lo necesario, pero tiene vuelo, y eso que nunca vuela tan alto, no necesita disparar lejos porque su meta es llegar cerca. Pollack confiesa que durante años no se sentía director de cine y que le daba miedo que lo despidieran en medio de un rodaje. Gehry hacía mierda, malls de mierda y edificios horribles, porque no era capaz de armar un lazo con sus clientes y empleadores.

Era tal el pánico de morirse de hambre o de no agradar a aquellos que lo contrataban, que diseñaba edificios que le desagradaban.

El otro tema que recorre el documental-conversación-viaje es que ambos se sienten artistas que viven dentro de un medio comercial. No son escultores o escritores. Un arquitecto, como un cineasta o un guionista, no tiene la libertad de un pintor o un poeta. Trabajan para otros o, al menos, con dineros de otros. Con mucho dinero, muchas veces. Por lo tanto, la idea de los dos para sobrevivir, para no vivir inmersos en la frustración, es encontrar ese pequeño espacio de libertad donde poder crear en libertad. Quizás, Pollack lo encontró con este documental. Gehry, que vivía preso de sus temores (genial que figure su psiquiatra entre los entrevistados), es el más libre de todos, pues creó su propio mundo, su propia estética, sus propios bosquejos que terminaron siendo reales.

En un momento, Gehry le recuerda a Pollack que él una vez le dijo, cuando estaba mal, que los problemas no son más que talento líquido. En la medida que puedes expeler ese talento de manera creativa, dejarán de ser problemas; serán edificios, canciones, películas.

Salí del cine, hacía frío, me fui caminando al hotel, con una sonrisa.

AFICHES POR TODA LA CIUDAD anunciaban *Miami Vice*. En inglés. *Miami Vice* es *Miami Vice* en polaco. La vi. Off festival. En un cine en un mall polaco. Con subtítulos en polaco. Huir de Varsovia e irse a Miami.

Michael Mann hace lo que quiere… es sin duda el tipo con más talento trabajando dentro de la industria… aquí, a diferencia de en *Colateral*, que me gusta mucho, no acepta ninguna regla… *Miami Vice* no es acerca de Miami, del vicio o un remake de la serie… es sobre dos tipos solos que sólo saben trabajar y, sobre todo, es sobre Sonny (Colin Farrell, cada vez mejor, cada vez eligiendo mejor a sus directores), un tipo liminal que, al transformarse, por un rato, en un traficante, se da la posibilidad de amar, aunque ese amor está condenado desde el principio… la cinta emociona a todo nivel: x lo trágica, x lo bella, x el final, x la desesperanza, x la estética. Esto no es estética por estética, es tratar de filmar, como dice Héctor Soto, «lo infilmable».

TIME IS LUCK, DICE GONG LI, COMO ISABELLA…

ASÍ ES…

TIME IS LUCK

AND ONE IS LUCKY WHEN ONE HAS TIME

AND THAT TIME IS USED DOING WHAT YOU LIKE TO DO.

Miami Vice es una fusión del mejor cine asiático con Hollywood.

Hay planos, hay momentos, que te destrozan y emocionan… raro que una cinta sobre la violencia, llena de sangre y dinero, y suspenso, pueda ser tan, tan romántica y sensualmente adulta. El momento en que van a La Habana a tomar mojitos bien puede estar entre las secuencias más románticas de todos los tiempos. Qué *Casablanca*.

This is the real thing.

SE SUPONE QUE EL CINE refleja al autor, al país, a su época. Si eso es verdad, Europa Central está mal. Aquí falta sangre. Falta locura. De verdad que parece que vienen de países que siguen siendo comunistas. Las calles y bares de Varsovia tienen mucha más vida y pulsaciones que las pelis que he visto.

¿El cine es vida o es letargo?

Si el cine capta en algo los países de donde vienen, entonces quiero

irme pronto de este continente. Las películas más friks de la competencia eran filipinas; al menos ahí había vida, pero quizás es una vida demasiado cruda, básica. Quería apoyarlas porque tenían color y sangre y onda, pero apostar por ellas era, al final del día, apoyar algo amateur, y tampoco se trata de ser paternalista. Es perfectamente posible que una cinta en MiniDV sea mejor que una costosa película de cartón piedra a lo Caiozzi, siempre y cuando la cinta sea capaz de narrar y tener personajes y algún grado de coherencia. Aun así, hay corazones que palpitan en Filipinas y el hierro ha vuelto a los países que estaban detrás de la cortina.

COMIDA FINAL DEL JURADO en un restaurante de comida centroeuropea a lo Sandor Marai que me dio un poco de asco (sesos, bambis, jabalíes, gansos). Insólitamente, además, tuve que pagar lo que tomé y comí. ¿Por qué? Debimos sesionar en el KFC. Estuvimos cuatro horas. Las ironías iniciales empezaron a transformarse en sarcasmos. El director ruso empezó a tomar mucho y no quise que me pegara. Él sólo quería que ganara la rusa. Yo y un joven cineasta polaco que aún no estrena nos jugamos por la cinta local (*Retrieval*), y otros dos, por una cinta rusa poética, experimental, engrupida y pavorosa. Sobreestilizada, con cámaras aéreas de comercial de turismo, *Euforia (Eyforiya)* es exactamente lo que uno espera de una parodia de cine-arte. Alguien que aprendió lo peor de Tarkovski y que cree que los campesinos del «interior» son «distintos». La cinta no posee narración, le sobra ese tipo de música que subraya todo y se engolosina con un paisaje rural que no está filmado a lo Terence Mallick, sino a lo Nescafé.

Trato de defender *La perrera*, de Uruguay, para que tenga al menos un premio menor. *La perrera* la descubrí en Toulouse y me fue «vendida» como «el debut del asistente de dirección de *Whisky*».

La cinta de Manuel Nieto me gusta bastante, tiene una cosa entrañable y chascona, muy slacker, y está menos pensada que *Whisky*, pero mis cojurados la tiraron al tacho de la basura antes que terminaran los créditos y no hubo manera que lograra siquiera que me aceptaran que la discutiéramos.

«Un filme de un joven que fuma marihuana», dijo uno. Nada más que discutir. En las películas importantes, deduzco, no se fuman pitos; se toma vodka.

Fuck you, pienso.

LA CINTA «PERDEDORA» que me gustó resultó ser de un debutante

que —creo— llegará lejos, mientras que la gente responsable de la rusa podrá terminar relegada al olvido. Quizás su primer premio en Varsovia puede ser el clímax de su carrera. Y Varsovia, digámoslo, puede ser una gran ciudad y Polonia un gran país, pero su festival no es A. Slawomir Fabicki, el director treintañero de *Retrieval*, estudió en la célebre escuela de Lodz con Andrzej Wajda y tiene a sus espaldas varios cortos y un documental. Su corto *A Man Thing* estuvo nominado al Oscar el 2001. Este año, *Retrieval* estuvo en Cannes, en Un certain regard, y la semana pasada fue elegida para representar a Polonia al Oscar.

Sin embargo, perdió.

Perdió en un jurado donde yo participé y no fui capaz de lograr convencer a mis «colegas», todos cineastas. Al final conseguí que ganara mejor guión (dos mil euros) y una mención especial por su visualidad y diseño sonoro (mil euros más).

Moraleja: las películas no ganan por ser buenas o malas; ganan depediendo de la miopía del jurado, sus prejuicios y, muchas veces, ganan porque otras dos perdieron y lo que se armó fue un compromiso.

Pero da lo mismo: *Retrieval* encontrará su gente. Para aquellos que han visto *El pequeño ladrón*, de Eric Zoncka, bueno, por ahí va la cinta. La película tiene algo de *Calles peligrosas*, y algo de comienzo de *El francotirador*. Sin embargo, es extremadamente polaca y uno capta que este tipo ha visto a Skolimovski y el decálogo de Kieslowski. La cinta está ambientada en el sector minero de Silesia, una región fría, atrasada y empobrecida. Es una cinta muy hermanos Dardenne. Me gustó. Le creí al director y al actor o, quizás, al personaje. Wojtech. La cinta *es* Wojtech, un joven boxeador que no tiene mucho adonde ir. Atrapado entre su familia, que desea que críe cerdos, y un amor que es más cariño que pasión (quiere salvar a una mujer, claramente mayor, ucraniana, que tiene un hijo, que admira a Wojtech), el tipo no tiene nada claro. Cuando un gánster suburbano le ofrece dejar de boxear pero ser matón, éste acepta. La mujer ucraniana es Nataliya Vdovina, que actuó en *El regreso*, de Andrei Zviaguintsev. El tipo que hace de Wojtech es un debutante y, si bien no es De Niro, uno capta que tiene más corazón que inteligencia y que intenta hacer lo correcto cuando claramente va de mal en peor. *Retrieval* tiene un final tan fino como trágico, y es, en buenas cuentas, acerca de alguien incapaz de tomar decisiones, y que cuando las toma, opta siempre por las equivocadas.

Si ese no es un tema universal, ¿qué es?

La cinta no es del todo original, pero tiene carne, huele a sudor y a repollo, uno siente el frío de Silesia y se involucra. Al final, una película es un personaje, atmósfera y textura. Es el tipo de película que me interesa ver, filmar, escribir, producir.

Pero perdimos. O sea, perdió.

Leer

El único lugar seguro en el mundo es adentro de una historia o, ya que estamos en esto, de varias.

RODRIGO FRESÁN

Lectores

En un país donde todo el mundo escribe y nadie lee, la idea de un autor que se dedica a leer se asocia, poco menos, con un tipo ocioso. Un escritor debería escribir tres horas diarias mínimo. Esa es la meta; lo importante es rendir. Escribir todos los días y publicar frecuentemente para «no desaparecer». Leer, al parecer, es para los lectores; leer es pasar el rato; leer es para aquellos a los que les sobra el tiempo.

Escribir, escribir, escribir.

Es la pregunta que siempre te hacen, además. La típica pregunta, entre naif y perversa, la pregunta que parece inocente, pero que viene con puntada y con hilo:

¿Estás escribiendo?

En el mundo más «profesional» la pregunta gira levemente y muta en: ¿Vas a publicar pronto?

¿Para la feria?

De un tiempo a esta parte me he ido dando cuenta que cada vez leo más. Antes, quizás, no lo necesitaba tanto. O creía no necesitarlo. Pecados, sin duda, de juventud. Leía poco, y cuando leía, no me daba cuenta que leía. No sentía que leer tuviera tanta relación con escribir.

Ahora, con varios libros a cuestas, capto que un escritor no es más que un lector que publica. Publica resúmenes de lo que ha leído. Uno no es más que un lector con un laptop, un lector con suerte, un lector algo impúdico que se atreve o, quizás, no entiende exactamente lo que está haciendo, pero lo hace igual. A la pregunta ¿estás escribiendo?, ahora respondo: sí, estoy leyendo esto y esto y esto y tienes que leerlo tú también. ¿Has leído a James Frey, a Abraham Verghese, a Gillian Flynn?

En la medida que enganche y esté fascinado con un autor, capto que mi propia creatividad empieza a burbujear. Un autor es un lector y un fan y groupie y un plagiador y un copión. Uno es lo que ha leído y, por cierto, todo lo que no ha leído. Uno se parece a las películas que te gustan y, Dios mediante, poco tiene que ver con aquellas que detesta. Si un autor es, en efecto, un lector, los libros que lee son claves. No cuesta mucho darse cuenta qué autores están detrás de ciertos autores. Hay autores que planean los autores que van y tienen que leer. Y otros que confian más en la suerte.

Ciertos libros y autores caen en tus manos y, sin querer, por serendipity, te van afectando y alterando tu plan y tu agenda.

No soy de aquellos escritores que escriben de escritores ni tampoco soy de aquellos que están demasiado interesados en leer novelas sobre cómo escriben los otros escritores, aunque sean escritores inventados. Sé que es una nueva tendencia. O no tan nueva, pero, de un tiempo a esta parte, ha alcanzado su punto de quiebre. Textos sobre textos. Metaliteratura o algo así. Si uno estudia toda la producción cinematográfica, que es bastante menor que la literaria, rápidamente capta que los cineastas no tienen demasiado tiempo para pensar en el cine y sí en el catering o cómo la producción es incapaz de cerrar locaciones alegando que todo es un asunto de dinero. Quizás por eso no hay muchas películas acerca del proceso de filmar y, dentro de ese pequeño grupo, lo cierto es que muy pocas de ellas salen airosas. *La mirada de los otros*, de Woody Allen, es graciosa, pero no posee el

espesor moral de *Crímenes y pecados* o el vuelo poético urbano de *Hannah y sus hermanas; La noche americana*, de Truffaut, es encantadora y, en muchos aspectos, francamente certera a la hora de destripar lo que sucede durante un rodaje, pero está muy por debajo de las fibras que toca con *Los cuatrocientos golpes, Jules et Jim y El último metro*.

E n *Doble de cuerpo*, Brian de Palma indagó detrás de las bambalinas del cine B (en rigor, porno), pero el resultado fue dudoso y algo

grueso. Cuando exploró, en cambio, el tema del cine, pero desde el ángulo del montaje y el sonido, terminó creando esa maravilla de la desolación que es *Estallido mortal*. Hitchcock no tiene ninguna cinta sobre Hollywood o cómo se filma. Scorsese, con lo cinéfilo que es, produce y dirige documentales sobre las cintas que ama, y la vez que tocó el tema del cine, lo hizo sobre un tipo (Howard Hughes, en *El aviador)* que está más interesado en los negocios que en las elipsis. Las mejores películas que tocan el tema del cine son, a la larga, sobre personajes ligados al cine, no sobre cómo se hace cine: *Ed Wood*, de Tim Burton; *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder, y *Boogie Nights*, de Paul Thomas Anderson (una vez más, el cine porno).

¿Por qué el cine sobre cómo se hace cine es menos intenso que el cine sobre lo que ocurre fuera de las salas de cine? ¿Y por qué, con escasas excepciones, las novelas sobre cómo se hacen novelas, o sobre escritores, tienden a gustar más a los escritores que al lector común y corriente?

La respuesta —creo— es sencilla. Es más emocionante la historia de un carpintero al que lo deja su mujer por su mejor amigo, que la historia de cómo ese carpintero construyó una casa.

Sin duda. No hay donde perderse.

El mundo literario ha abusado (y aburrido) al lector con personajes-escritores y, para ir más allá, con novelas sobre escritores que no pueden escribir o escriben demasiado o cualquiera de las variables matemáticas. Un ejemplo reciente: acabo de terminar *El ángel literario*, un libro muy curioso que, como dice su título, exuda literatura. Si bien es cierto que el tema en sí me tiene un tanto harto, el corto pero intenso libro (¿novela?, ¿ensayo?, ¿biografía?) del guatemalteco Eduardo Halfon me intrigó y, al final, lo reconozco, terminó por conquistarme. No tanto por la manera como narra la lucha de una serie de escritores por convertirse en escritores (Carver, Hesse, Hemingway, Vila-Matas, y los otros sospechosos de siempre), sino por la voz del propio Halfon que, desesperadamente, desea convertirse en escritor y no encuentra una historia que contar.

Es curioso que un nuevo escritor tenga este problema. Uno creería que es al revés: tiene mucho que contar, pero no sabe cómo. Tal como ciertos niños sufren del mal de no haber tenido suficientes horas de plaza, está claro que leer demasiado sí puede ser peligroso. No tanto para un lector, sino para el autor que desea establecer una relación de cercanía y conexión con el lector. Aunque aquí entramos a un terreno fangoso: ¿es cierto que todo autor desea tener lectores? Mi impresión

es que, en el fondo de sus corazones, sí quieren tener, pero, tal como en ciertas relaciones, no están dispuestos a hacer nada para mejorar o limpiar el lazo.

Ricardo Piglia parece ser un escritor para escritores y esto puede ser cierto, pero creer que es un escritor que escribe sólo para y sobre escritores es cometer un error. Tal como sostener que Piglia es un crítico. Quizás lo es, pero es de aquellos pocos que entienden la crítica como un acto creativo y, sobre todo, autobiográfico. Y por eso *El último lector*, su libro más reciente, es, como dice al final,

«acaso el más personal y el más íntimo de todos los que he escrito».

Con *El último lector*, Piglia se encarga de demostrar de qué lado de la cancha está. Su libro

apuesta más sobre el acto de leer que sobre el de escribir, y eso, en esta era de talleres y ego-inflados, no deja de ser subversivo. ¿Hasta qué punto estos «metalibros», con tanta cita y referencia, son libros que celebran la lectura? ¿No son, más bien, libros que celebran la escritura? ¡Mírenme lo culto y cool e inteligente que soy! Muchas veces, esta metatendencia me huele a lucimiento personal: yo escribo, tú lees, lo que implica que yo, el autor, soy mejor que tú, que sólo te da para leer. Porque sé, me consta, que para muchos autores, lo más importante es escribir, no leer. Y sé que muchos desprecian a aquellos que sólo leen, pues consideran que es el premio de consuelo de los que no saben o no pueden o no se atreven a escribir.

Cada vez que analizan el estado actual de las cosas, o diagnostican cómo está la narrativa de un país, en vez de fijarse en los autores, la prensa y la crítica podrían fijarse en los lectores. ¿Cuántos existen? ¿Cómo son? ¿Han mutado? ¿Son fieles o cambiantes? ¿Novatos o expertos? ¿Han aumentado o disminuido? ¿Cambiará todo *Harry Potter?* ¿Por qué un lector compra un libro y luego no lo lee?

¿O por qué un lector que leyó un libro y acaso lo transformó en un éxito de ventas, se desistió de leer el próximo libro del autor?

Quizás por eso me atrajo tanto *El último lector*, donde el verdadero protagonista no es Piglia ni cómo Piglia escribe, sino Piglia-lector y, sobre todo, esos personajes que aparecen en los libros, pero que, en vez de escribir cuentos y novelas, aprovechan el tiempo que tienen para estar «dentro»

de sus respectivas narrativas para leer.

Sí, para leer libros.

Pligia incluye en su entretenidísima novela-crónica-memoria «que parece un ensayo» a personajes-lectores como El Quijote, el detective Philip Marlowe o Anna Karenina. Escribe sobre el acto de leer en vez del acto sobre escribir. Piglia explora lo que le ocurre al lector, ya sea éste real (como aquel que lee *El último lector)* o aquel que lee «una novela inglesa» arriba de un tren (como sucede con *Anna Karenina)*. Piglia se detiene en el tipo de mirada, en los pensamientos que se tienen mientras se lee, y descubre que, para la mayoría de estos personajes, y para algunos de estos escritores (como Kafka), leer no es más que una adicción. Una adicción que te ayuda a escapar, a evadirte, a sentirte más acompañado.

La cuestión final para el autor de *Respiración artificial* es simple, pero no es menor: ¿qué se siente cuando se lee?

Vaya.

En *El último lector*, Piglia no intenta dar respuestas, pero sí se atreve a preguntar una de las grandes preguntas de todos los tiempos. Al menos, una que todo escritor debería hacerse: qué sienten o sentirán cuando me leen.

¿Me leerán?

¿Cómo quiero que me lean? ¿De verdad quiero que me lean o es que lo que realmente quiero es escribir? ¿O es que escribo para que no me lean, pero para que me respeten? ¿Qué me atrae más: ser escritor o ser leído?

Mientras leía *El último lector* no pude dejar de pensar en por qué uno, de verdad, lee. Quizás esa es la primera, la más importante, de todas las preguntas literarias. La pregunta que uno debe hacerse antes, mucho antes de querer escribir y, de paso, transformarse en escritor.

¿Cuál fue el último gran libro que viste?

¿De qué estamos hablando cuando estamos hablando de literatura?

Estamos todos hablando de lo mismo? ¿De novelas y cuentos y poesía? ¿De libros impresos en papel?

¿O de blogs?

¿O de cine y seriales tipo *Six Feet Under o The West Wing o The*

Sopranos?

¿Se pueden comparar? ¿Por qué, de pronto, se está hablando más de cine que de libros en sitios que no son de cine o de espectáculos? ¿Por qué el exitazo y la polémica en torno a *El Código Da Vinci* alcanzan ribetes histéricos sólo en el momento cuando el folletín de intrigas se transforma en imágenes?

Dudas: ¿puede un guionista ser un escritor tan o más importante que un novelista? Leo en *The Los Angeles Times* un perfil al genial Charlie Kaufman, el guionista más celebre de Hollywood, y me topo con una suerte de canonización literaria. El perfil de David L. Ulin no sólo sostiene que el tipo es genial (lo que es cierto, basta ver *Eterno resplandor o El ladrón de orquídeas)* , sino que va más allá y lo tilda como un autor (en el sentido cinéfilo y francés del termino, *auteur)*. Ulin sostiene que, en muchos casos, no es el director el autor responsable de la obra, sino, más bien, el guionista (siempre y cuando éste sea un guionista con un universo propio). Esto ya de por sí es revolucionario.

Pone de cabeza una suerte de dogma establecido por años. Según el artículo, todos los filmes escritos por Kaufman son «filmes de Kaufman», no de Gondry o Clooney o Jonze.

David L. Ulin estira aún más la cuerda y se sale de lo estrictamente literario y saca a Kaufman del backstage hollywoodense y lo traslada a los panteones académicos y literarios de la costa este al afirmar que *«Charlie Kaufman is a great American writer»*. Lo considera un escritor de letras, de papel, de libros, a pesar de que no ha escrito ninguno.

Él mismo lo dice: «Sé que escribe para el cine, sé que su medio son guiones de cien páginas, pero en todo lo que importa (su voz, su visión, la forma como estructura, su confianza en la palabra escrita para rehacer el mundo) está entre los mejores escritores de su generación». Y lo coloca, allá arriba, con David Foster Wallace, Michael Chabon y Jonathan Safran Foer.

«A veces, es mejor que todos», remata.

Para seguir enredando las cosas apareció un libro llamado *The Schreiber Theory*, de David Kipen, en el que se argumenta lo mismo: las películas deberían ser categorizadas por los escritores que las escribieron, no por el director. Escribir esto es como dudar de la teoría de la relatividad.

Pero Kipen insiste. «Imagínense una biblioteca ordenada

alfabéticamente por el apellido de los editores», sostiene.

Sin duda, está provocando. La razón por la cual el director tiene el aura del director es que el cine es el arte de la colaboración; por lo tanto, alguien tiene que tomar las decisiones finales, y esas decisiones serían la «marca» del director. Y en una novela gráfica, ¿quién es el autor?

Tal como en una película de Charlie Kaufman *(¿Quieres ser John Malkovich?* , por ejemplo),

estas afirmaciones complican y vuelven el mundo que conocíamos surrealista. De alguna manera, estas dudas y este incesto entre cine y literatura lo estamos viviendo. Es más: si asumimos que el cine ha sido una de las artes que más ha contribuido a crear la industria de la entretención y, de paso, pavimentar el camino a la farándula y a la idea del espectáculo, no es del todo aventurado decir que hace tiempo que «lo audiovisual», con todas sus reglas y excesos, ha invadido el mundo literario.

Capaz que lo haya cooptado. Recordemos que hubo una época en que los libros salían sin foto.

Quizás ese fue el día en que todo cambió.

¿Existe, por ejemplo, eso que muchos llaman la novela HBO?

¿Es posible estudiarla y canonizarla si, de hecho, la gente se enfrenta a esos programas como novelas? Miremos el fenómeno *Lost*. Libros, sitios de Internet, gente que se junta a discutir teorías.

Lost, como buena parte de estas «series de autor», se compran y coleccionan y, según me cuentan muchos, y lo he probado en carne propia, el verdadero placer de estas novelas visuales es verlas/leerlas como novelas: capítulo tras capítulo, sin parar; es decir, como se lee una novela que te agarra.

Un amigo me dice que quizás *faltan* libros. No hay suficientes libros buenos o no se están escribiendo todos los libros que necesitamos. Me dice que ahora se lee menos porque, entre otras cosas, se está escribiendo peor. Esto es cuestionable, pero te hace pensar. Quizás lo impactante es lo poco que importa la literatura, a no ser que el autor pueda ser atacado y/o elogiado.

Importa la polémica mediática, no la estética.

Y quizás por eso estamos donde estamos. Nunca han existido tantos lectores y nunca se han leído tan pocos libros.

Tratar de estar mejor

Camino y me tropiezo con los libros piratas de Paulo Coelho en la calle. Los diarios me bombardean con sus titulares sensacionalistas. Todo se ha vuelto basura, escándalo, conventilleo. Las masas irrumpen y algo del elitista que hay en mí siente un leve malestar.

Alguien me pregunta de qué huyo. ¿Cómo? Todos huimos de algo, insiste, algo que no queremos enfrentar. ¿Perdón? La raíz de toda adicción pasa por la huida. ¿Qué? Después me pregunta cuáles son mis miedos de fin-de-siglo. Te digo cuáles son: que la gente —que hombres hechos y derechos, sin mayores problemas, padres de familia — hablen así.

El mayor vacío es preocuparse de los vacíos.

¿Para qué coleccionar estampillas si me puedo coleccionar a mí?

En la Feria del Libro compro *Encuentros con Morrie*, de Mitch Albom. Es un libro pequeño, fácil de leer, regalable a esa gente que uno considera asesinable. Ha vendido más de cinco millones de copias. Un éxito aterrador. Casi todos sus lectores son hombres. Hombres que no leen, excepto por necesidad. Hombres duros que no bailan. Los había visto en aeropuertos, en inglés. El título original es mejor: *Tuesdays with Morrie*. Martes con Morrie. Pero ¿quién es el puto Morrie? Morrie es un hombre notable. Un maestro. Un entrenador que entrena a Mitch para ese partido que es la vida.

¿De qué estamos hablando?

¿Necesita uno —de verdad— un entrenador?

Para qué, ¿para terminar sudado? Por favor. Me niego a imaginar que mi vida sea un gimnasio.

¿Para qué lees esa basura?, me pregunta alguien que sabe de libros. Para saber que lee el resto, respondo. Los libros son de Venus, la autoayuda es de Marte, me alega.

Encuentros con Morrie es algo así como un remake contemporáneo, suburbano, del viaje de Gurdjieff en *Encuentros con hombres notables* . La historia de Morrie es real. Morrie vivió hasta hace poco. Quien narra es un tipo exitoso, un periodista de unos treintaitantos, recién

casado, trabajólico, que siente que no le ha ido bien. Lo tiene todo y, claro, como ocurre en estas crisis, a la vez no tiene nada. Se ha traicionado. Se dejó «envolver demasiado por el canto de sirena» de su propia vida. Morrie, que ya no puede ir al baño solo, fue su viejo maestro en la universidad. Morrie se está muriendo. Está quedando paralizado de a poco. Mitch vuela todos los martes de Detroit a Boston a ver a Morrie. Y Morrie le enseña cosas. Lo ilumina. Le explica el significado de la existencia humana. Morrie es Yoda.

Este viejo sabio, con olor a boca, habla más o menos así:

«¿Estás en paz contigo mismo? ¿Tratas de ser todo lo humano que puedes?».

No, no estoy en paz. O quizás sí. Qué puta te importa. Y vos, mira cómo terminaste: solo, paralítico, sin nadie que te venga a ver excepto el mamón de Morrie.

Trata de ser humano. Para qué.

Trata de ser freak, raro, escindido, intenso, autista, psicópata; pero, por favor, mira lo que nos han legado todos estos putos humanos.

Morrie es de ese tipo de personaje «querible» que uno desea que se muera lo antes posible.

Mitch, el narrador, es el típico hijo de puta que va a cambiar y para peor. Morrie lo llena de sabiduría instantánea:

«Cuando aprendes a morir, aprendes a vivir».

Ya, OK, de acuerdo. Todos se van gritando, llorando, aferrándose a la vida. No jodas. «Lo más importante en esta vida es aprender a dar y recibir amor». Ya, OK, de acuerdo, puede ser, pero tampoco esto te asegura algo. Vamos, Morrie, no exageres. «Mirar hacia atrás te hace querer competir». Ya, OK… BASTA.

Si Kike Morandé se encontrara a sí mismo iría a ver a alguien como Morrie.

Morrie es un peligro público.

Encuentros con Morrie es el libro que faltaba para terminar el milenio y saltarse el próximo.

Todo lo que dice es serio, verdad, real, y, sin embargo, uno no le cree

nada.

Quizás hay algo obsceno en esto de autoayudarse. No es el deseo en sí, por cierto que no. ¿Hay acaso meta más legítima y, por cierto, más urgente? Lo que inquieta es que algo en esencia tan personal se vuelva público, colectivo y naif. Es terapia barata y en masa. Es curarse en grupo, a la vista. Es hacer una tortilla sin quebrar los huevos. Es hablar de uno refugiándose en el anonimato del plural.

Entro a un cine a ver la bizarra *El club de la pelea*. Un filme fallido, raro, provocador, tan inteligente como tonto, que por tratar de ser fiel a la cautivadora novela trash de Chuck Palahniuk, termina traicionándola mal. Edward Norton es un hombre emasculado, ligero, insomne. Se vuelve adicto a los grupos de ayuda. Al no poder llorar solo, llora en público. Le miente al resto, se miente a sí mismo, pero se desahoga. Luego conoce a Brad Pitt. Pitt es Morrie con músculos. Dice cosas como «autoayudarse es como masturbarse. Autodestruirse, en cambio…». Pitt escupe sentencias dark: «Nuestra generación no tuvo una gran depresión, una gran guerra. Nuestra guerra es espiritual.

Nuestra depresión es nuestra vida». Su solución es ofrecer cero solución. Es combatir la nada con violencia. Pitt cree que un hombre no se hace llorando, sino peleando a combo limpio.

Yo creo que un hombre se hace yendo al cine y leyendo, pero no este tipo de cosas.

Fuck Morrie, que en paz descanse.

Fuck Mitch por necrofílico. Por chanta. Por embaucar a gente necesitada de consuelo llenándola de ese tipo de consejos que sólo te ponen más nervioso, que no te calman, que hacen sentirte solo porque te das cuenta que el mundo está lleno de gente asquerosa, tonta, insensible, inculta y floja.

Leer acompañado

Me encuentro en una librería repleta de gente y el olor a café supera con creces al de la tinta y el papel fresco. Son las 10:15 de la noche y esta anónima sucursal de Barnes & Noble está repleta.

Atiborrada. Parece un mall en vísperas de Navidad. La megalibrería de dos pisos se sitúa en uno de esos intercambiables suburbios de esas metrópolis que tanto le gustan a Douglas Coupland o a Chuck Palahniuk. Estoy —qué duda cabe— en la tierra que Michael Moore detesta tanto. El tipo de suburbio sin historia donde adolescentes

alienados y obesos, sus pieles resbalosas de McGrasa, se matan entre ellos. Aquí, en este vertedero moral, la cultura se escupe como el chicle. Aquí, en Wasteland, USA, los padres no leen, sino que compran armas y luego se van de bolos.

Momento. Pausa. Stop.

¿Sí?

¿No será como mucho?

¿No estaré exagerando?

¿Por qué, en vez de estar asqueado y deprimido como me han programado, siento que estoy en medio de algo así como una revolución cultural?

¿Por qué me siento tan intensamente cómodo y en paz?

Hace tiempo que me quedó claro que este tipo de librerías son centros sociales (hay parejas que coquetean en el café mientras que un grupo de orientales teclean en sus laptops en el sector de las novelas gráficas), pero lo que me tiene más sorprendido es que, por primera vez, capto que la mayoría de la gente que viene a estos sitios también se interesa por los libros.

¿Qué?

Esto se sale del libreto, cierto. Totalmente. ¿Los norteamericanos leen? Al parecer, sí lo hacen.

Por algo hay tantas librerías. Desde luego, *compran* libros. Es verdad que compran mucha basura, pero yo al menos soy de la idea que la basura literaria siempre es mejor que la basura televisiva. El escéptico podrá argumentar que aquellos que compran estos libros ni siquiera los leen. Puede ser.

Pero, de un tiempo a esta parte, en especial durante este último mes, mi impresión es que sí. Sí, los leen.

Pero no leen a solas.

Han encontrado la manera de leer más y mejor, de combatir las innumerables vallas que atentan contra el respetable hábito (o vicio) de la lectura. La solución, dentro de todo, es simple.

Ahora leen acompañados.

Si lo piensan, hace sentido. Hacer algo acompañado es tanto más fácil que hacerlo solo. En especial cuando esa tarea es, de alguna manera, una tarea. Una tarea para valientes o fanáticos o estudiantes de doctorados. Leer no es tan fácil como parece. Todo —y todos— atentan en su contra.

Pero leer acompañado, en cambio, es otra cosa.

Es, desde luego, mucho más facil y, por cierto, más atractivo. Este concepto no implica compartir físicamente un libro con otra persona. Eso, por ahora, es imposible. Un libro debe leerse solo. No

hay otro modo. Pero, a través de los clubes de los libros y de ciertos fenómenos mediáticos, de pronto, pareciera que, en el caso de algunos títulos, esa soledad se rompe cuando el lector se percata que no es el único que está leyendo ese libro. Lectores de un mismo autor se topan en el metro y, sin presentarse, comentan el libro. «Ya llegaste a la parte en que…». En ciertas oficinas, algunas secretarias se saltan hablar del último romance de la estrella del mes y, en vez de eso, están más preocupadas de la niña violada y muerta que narra *The Lovely Bones*, de Alice Sebold.

Esto, se me ocurre, es lo verdaderamente revolucionario, la piedra de toque que está alterando el rol que juegan los libros y la lectura en esta sociedad digital. Hubo una época en que los lectores esperaban el barco que traía las novelas nuevas y se devoraban los diarios con los capítulos que iban siendo publicados por entregas.

Ahora buscan aliados.

Durante las últimas semanas que he pasado acá en los Estados Unidos me ha tocado presenciar en tres ocasiones (en tres ocasiones *seguidas) mediathons o maratones mediáticas* ligadas a temas literarios. Según los expertos en comunicación, ya no basta con quince minutos para ser famoso o para que algo o alguien se quede grabado en la retina del otro. Ahora que todo el mundo *es* famoso, esos escurridizos novecientos segundos sirven de bien poco. En la era post reality/post Iraq, el bombardeo debe ser constante, sostenido y en todos los frentes. Nada de quince minutos: ojalá quince horas y, mejor aún, quince días (esto, por suerte, no implica necesariamente que esa fama durará; al revés, después de quince días de explosión mediática, la saturación es tal que la persona termina sumida en el más desolador de los silencios hasta que resucite años después en eso que ahora se llama el «minuto 16»).

Las tres maratones literarias que me tocó presenciar fueron, en orden de aparición, la de la biografía de Hillary Clinton, el regreso de John Steinbeck y el nuevo Harry Potter. Me saltaré el Huracán Hillary por no ser propiamente literatura (aunque sí fue una clase de cómo un libro puede ser el inicio de una campaña). La senadora y ex primera dama y, acaso, futura presidenta, entendió que, para que la leyeran, debía estar en todas partes. Y en todas partes estuvo. Desde la portada del *Time* a Larry King y el especial de Barbara Walters en televisión, más artículos en cuanto diario y revista existe, la Clinton logró recuperar su adelanto de ocho millones de dólares en una semana; *Living History* vendió doscientos mil ejemplares en un día.

Casi en forma paralela, la animadora Oprah Winfrey, que tiene el *talk-show* con más rating de la tarde y que, según todos, es la mujer más poderosa del mundo de las comunicaciones, decidió volver a leer en público. Oprah transformó el club de lectores *(lectoras,* en rigor) en algo masivo. Llevó a la televisión lo que vio que estaba sucediendo en pequeñas bibliotecas y en ciertas librerías de pueblos pequeños: un grupo de personas, casi siempre mujeres, se encontraban para comentar lo que habían leído. No eran exactamente como los salones literarios parisinos de los siglos XVII y XVIII pero, de alguna manera, algo tenían en común. Rompían el círculo de soledad. Hacían público lo que el escritor creó aislado en su escritorio. Al comentar y discutir acerca de una historia ajena, sin darse cuenta comenzaban a hablar de sí mismas y de sus propias historias.

Lo que Oprah hizo revolucionó la industria editorial y, según muchos, la salvó y la obligó a replantearse. En 1986, *The Deep End of the Ocean* era una novela nueva, de una escritora nueva, que no tuvo grandes críticas y tampoco grandes ventas. Oprah leyó el libro, le gustó y decidió partir su

club televisivo con esa novela. En menos de un mes debió reimprimirse sin parar, pues se necesitaron más de seiscientos mil ejemplares para saciar el apetito de las noveles lectoras, muchas de las cuales no habían abierto un libro desde que se sacaron una mala nota durante la secundaria.

The Deep End of the Ocean no fue un voladero de luces. Libro que seleccionaba Oprah, libro que se disparaba al número uno. Así sucedió con todos los títulos a lo largo de cinco años. Oprah eligió muchas novelas francamente impresentables, donde el tema (generalmente femenino, y específicamente acerca de vencer la adversidad) importaba más que la prosa («un típico libro de Oprah»). Esas novelas vendieron aún más ejemplares, pero, y para no asustar a los recelosos

que cuidan el panteón literario de aquellos intrusos que no merecen estar, lo cierto es que esos títulos tan vendidos sólo vendieron. Oprah no los transformó en arte; hoy apenas son parte de la trivia de la página web de la Winfrey. Pero, al momento de ser discutidos, sin duda sirvieron para abrir ventanas e iluminar sitios eriazos.

«Por alguna razón, nuestra sociedad valora la rapidez», señaló la propia Oprah hace poco.

«Hemos crecido esperando que la gratificación sea siempre instantánea. En este contexto, ¿puede el lento arte de leer —el lento y sensual arte de leer— sobrevivir? Yo, al menos, creo que sí porque yo necesito leer; leer me da confort, es lo que me da mayor placer, me permite comunicarme y unirme a otros. Leer me enseña cosas de mí y de otros. Leer demanda tiempo, es cierto, pero es mi tiempo y es un lujo que me doy. Es el regalo que me doy a mí misma».

El interés mediático y la fuerza de la recomendación de Oprah proyectó a autores de otro nivel, como el alemán Bernard Schlink, André Dubus, Joyce Carol Oates, nuestra propia y mística Isabel Allende y la intensa Premio Nobel Toni Morrison. La debacle del Club de Oprah llegó cuando la carismática animadora decidió seguir subiendo el nivel de sus autores y optó por Jonathan Franzen y *Las correcciones*. Franzen resultó el típico atado de contradicciones del tipo « *soy un artista y no vendo pero quiero vender, pero no quiero venderme y sólo quiero que me lean mis amigos y los críticos, pero me da asco que me lean señoras que yo desprecio»*.

A diferencia de otros, Franzen lo dijo y no aceptó ir al show y Oprah se sintió humillada y con algo de histeria, canceló su club y le declaró la guerra a los intelectuales esnobs. Dos años y tanto después, Oprah se tendió en una hamaca a leer *Al este del paraíso*, del Premio Nobel John Steinbeck (ese estupendo fracaso novelístico, según Vargas Llosa) y se dio cuenta que este clásico podría seducir a su audiencia. Pero lo más importante era que el autor estaba muerto. No podía revolver el gallinero, armar polémica, jugarle una mala pasada. Al día siguiente de anunciar que *Al este del paraíso* sería el nuevo libro, la novela saltó al número dos. En tres semanas sumó seiscientos mil ejemplares, quinientos cincuenta mil más que lo que normalmente vende en un año (lo piden en colegios y universidades).

Oprah se salió una vez más con la suya, pero quizás lo más importante es que los medios captaron que los libros son entes ajenos, separados, de los autores. Que un autor no necesita hablar y contar chistes o explicar sus enfermedades para que alguien lea su libro. El autor, a

veces, de tanto explicarnos sus mecanismos internos y su exiguo mundo interior, hasta puede lograr que la gente no lea su novela. Parece obvio pero no lo es. En una industria que apuesta por nombres que son marcas registradas y donde interesa más la historia detrás del autor que la historia que escribió el autor, el exitazo de *Al este del paraíso* es un hito y, es de esperar, sentará un precedente.

El otro evento «literario» fue aún más mediático, puesto que incluyó dos continentes y varios husos horarios. Tal como el mundo se alineó para esperar, hora tras hora, la llegada del año 2000 (y averiguar si el mundo iba a estallar o no), el nacimiento del nuevo Harry Potter fue una obra maestra de coordinación. Lo que más impacta del fenómeno del chico-de-los-lentes-redondos es que, tal como *The Matrix* o los cómics de Marvel, esta máquina de hacer dinero comenzó sin ese propósito y, al parecer, y a pesar de todo, sigue encandilando a sus lectores. Harry puede tener dinero, pero no se ha vendido.

Eso, hoy en día, es importante. El público conoce la diferencia y no le pasan gato por liebre. Y a pesar que uno podría creer que no hay nadie más vendido que la Rawlings, lo cierto es que sus jóvenes lectores diferencian entre vender mucho y venderse. Y, a diferencia de otros fans que inician un fenómeno de culto, los lectores de Potter son generosos, no les molesta que otros lean a su Harry porque tienen claro que la experiencia es tan intensa que, a la larga, da lo mismo: Harry, pase lo que pase, le habla a cada uno en forma individual. Es más: sin hilar muy fino, pareciera que Harry *es* cada uno de esos millones de lectores. Por algo se disfrazan. Los lectores de Potter no son esnobs; no les molesta que sean muchos. Al revés: la historia de la pottermanía es la del grupo guerrillero que ahora tiene la mayoría del electorado y, aun así, no presentan candidato a la elección. Lo de ellos es individualismo colectivo.

La noche que «llegó» Harry Potter a las librerías (la misma noche, dicho sea de paso, que debutó el *Hulk* de Ang Lee), pasé por una Border's y lo que presencié fue impresionante. Había un fiesta ad hoc, y filas de niñitos disfrazados de Harry trasnochando esperando a que dieran las doce. Nunca, ni durante Halloween, había presenciado tal energía y derroche de disfraces. Pero de toda la pottermanía, dos hitos me impresionaron del todo.

El primero ocurrió en un rincón de la Border's (en el sector autoayuda, para ser riguroso): una docena de lectores adolescentes y veinteañeros con la tradicional y, digamos, estereotipada cara de lo que la sociedad tradicional visualiza como «un lector» (poco agraciados, anteojos, sobrepeso, esa mirada que sólo tienen aquellos que pasan todo el día

solos o aislados), estaban leyendo, en voz alta, una página por persona, la novela anterior de Harry Potter. Me senté a escucharlos y sentí un poco de envidia. Nunca me he sentado con doce fans a leer, en voz alta, un libro. Una cosa es sentirse tocado por Proust o Kafka o Salinger; otra muy distinta es conversar de ellos con tus amigos. O hacer amigos justamente porque son adictos a Tolkien o a Potter o a Marcela Serrano.

Lo más cercano que me ha tocado vivir en ese aspecto fue cuando el nombre de Charles Bukowski reventó en la Universidad de Chile como si el propio Dios hubiera ingresado por beca deportiva al campus de La Placa. Bukowski se volvió uno más del grupo, el nombre infaltable que animaba todos los recreos. No se formó un club de lectores en el sentido tradicional, porque sólo existían dos ejemplares de sus cachondos títulos, pero se armó una comunidad, los libros se prestaban y, por un breve instante, creamos un club de Bukowski.

A la mañana siguiente, un sábado, *The New York Times* colocó su crítica de *Harry Potter y la Orden del Fénix* en su portada. El diario más importante se hacía cargo del frenesí y, en vez de reírse o bajarle el perfil, el *Times* consideró que, en efecto, esta aparición de Potter no sólo era un evento cultural, sino un evento que había afectado al orbe.

«Es bastante más oscuro y psicológico que los libros anteriores y ocupa el mismo lugar

emocional y narrativo que *El Imperio Contraataca* en la trilogía *Star Wars»* , escribió con brío la insobornable Kukatani. «Harry puede ahora incorporarse a una galería de personajes como Luke Skywalker, Telémaco e incluso Jesús, mientras Voldemort vibra con las auras de Darth Vader o Hitler».

Es probable que tanta prensa, tanto ruido, canse y, sin duda, distorsione. No me cabe duda que los grandes libros no necesitan ni de marketing ni de prensa ni de ser elegidos por un club de lectura para encontrar sus lectores. Aquellos que leen saben cuáles son los libros que necesitan, cuáles son sus favoritos, y confían en las recomendaciones de sus amigos, de sus libreros, de las reseñas que leen al azar, casi siempre por casualidad. Pero para aquellos que no se ven a sí mismos como iniciados o intelectuales, pero que sí leen, tener este apoyo mediático y colectivo sin duda ayuda.

Desde luego, no daña. Tener doce años y ver que *The NYT* coloca a Harry en su portada debe ser algo grato. Estar jubilada y tener un grupo de amigas que se juntan los jueves a comentar *Al este del paraíso*

o, no sé, *Santa María de las flores negras* sólo mejora y potencia la experiencia literaria.

Porque de eso se trata. Uno siempre leerá solo, pero es bueno saber que tampoco es el único. Que hay otros excéntricos como tú por ahí que también hacen lo mismo.

Voceros

(todo está en todo)

Este año leí menos. O, para ser más específico, leí distinto. No es que esté leyendo menos, estoy leyendo otras cosas. Además, me está pasando algo curioso. No es que leer me atraiga menos, la cosa no va por ahí. No. Lo que me sucede lo tengo diagnosticado qué rato: cada día que pasa me aburren más las mentiras. La ficción-ficción. Lo que Vargas Llosa tan brillantemente bautizó como la verdad de las mentiras.

De un tiempo a esta parte estoy leyendo más verdades personales que, al pasar por el cedazo de la narración, al ser, digamos, montadas con una mirada narrativa más que de diario-de-vida/blog, se transforman en algo no menor: en verdades universales. Dejan de ser lo que todos temen: gritos de auxilio, ejercicios narcisísticos, crónicas sobregiradas, y pasan a ser la novela de nuestro tiempo.

Como bien dijo Álvaro Bisama, algo está pasando con nuestra ficción que ha dejado de ser urgente. Se ha vuelto, como dice, autocomplaciente. Quizás por eso la leo menos. Antes la devoraba.

Ahora, cuando me toca leer local, opto por la no-ficción. Prefiero las crónicas de Lemebel que su novela con sus cameos de los Pinochet; *La danza de la realidad*, la autobiografía freak de Jodorowsky, deja en ridículo a todas sus novelas ultracreativas y surrealistas.

Insisto: cada vez me atraen más aquellos libros donde no se miente (o se miente poco o se altera muy poco la verdad). De hecho, son el tipo de libros que quiero escribir.

¿Existe mejor manera de medir aquello que te interesa que pensar en aquello que deseas copiar-piratear-imitar-afanar?

La novela, tal cual la conocemos, la novela literaria, la novela de ficción-ficción, está en aprietos. Incluso, la ficción más tradicional está siendo infectada por este virus benigno. O, al menos, algunos autores están entendiendo que las cosas ya no pueden quedarse así como así.

No a todos les resulta, claro, pero es interesante ver la tensión y la lucha.

Pienso, por ejemplo, en *Lunar Park*, la última novela de Bret Easton Ellis. ¿Novela? No sé. Yo creo que sí. Por desgracia. Básicamente el libro son sus memorias sobre lo que le significó transformarse en Bret Easton Ellis. Pero son memorias ficticias, con algo de verdad. Lo de verdad es increíble; las mentiras, una lata. El error que comete Easton Ellis en *Lunar Park* es el de tantos miles de autores: transformar algo personal, biográfico, en ficción cuando no era necesario.

Quizás ése sea el secreto: saber cuándo mentir, cuándo inventar, cuándo optar por decir la verdad, aunque esa supuesta verdad nunca podrá ser del todo verídica.

Pregunta nada fácil de responder, por cierto. Pregunta, de alguna manera, nueva. Cuando yo mismo estuve en los talleres literarios, el tema no era tema. Llegué a los talleres con una novela autobiográfica, pero nunca siquiera surgió la idea de optar por dejar algunos inventos de lado e incorporar más verdad. Simplemente no era tema.

Antes, mucho antes, este dilema se zanjaba, muchas veces, con el diario de vida. Se publicaban mentiras y se escondían las verdades. Pero, con el tiempo, estos autores han visto, desde sus tumbas,

cómo sus verdades han superado sus ficciones. Algo, por lo demás, que no debería sorprender tanto.

¿Qué es lo que se lee de Pavese hoy? ¿Sus cuentos? No lo creo. Pavese es Pavese por *El oficio de vivir*. ¿Y Kafka? ¿Son sus diarios, su carta a su padre, o son sus ficciones kafkianas? La vida de Paul Gauguin, por ejemplo, o del dictador Trujillo, ¿necesitaban ser novelizadas? ¿Acaso Vargas Llosa no hubiera llegado a mejor puerto con una mezcla de biografía-ensayo, como lo hizo Janet Malcolm con Chéjov?

Si me concentro con Vargas Llosa, y analizo toda su obra, reconozco que me cuesta elegir su mejor libro, aquel que más me ha conmovido. Yo mismo a veces creo que es *Conversación en la Catedral*, pero, a la hora de la verdad, creo que me quedo con *El pez en el agua*, sus memorias. Es el más subrayado de todos, el que más he prestado, el que más recomiendo a alguien que desea ser escritor, que se siente perdido, que no tiene nada claro. ¿Por qué? ¿Por qué releo *París era una fiesta* más que *Adiós a las armas?* Hemingway cambió la forma de escribir cuentos y me quedo con sus recuerdos cuando estaba escribiendo esos cuentos. Extraño. Con todo lo grandioso que es *El*

gran Gatsby, ¿supera *El derrumbe*, que fue escrito con «la autoridad que da el fracaso»?

No lo sé.

No lo creo.

Me confundo y me enredo. Con el paso de los años, los libros de no-ficción de autores clave, autores célebres por su ficción, por su inventiva, están siendo apreciados, leídos y, sobre todo, subrayados y devorados, por un nuevo tipo de lector. Un lector que, claro está, ya no cree en mentiras.

Raro.

Inesperado.

Uno de mis autores favoritos es uno que casi no he leído porque me supera, agota y aburre. La verdad sea dicha: me interesan poco y nada las voluminosas novelas policiales de Ellroy. Los Angeles es corrupta, ya, lo sé. Chandler y Hammett me lo contaron hace años. Y, sin embargo, James Ellroy está por allá en las nubes con *Mis lugares oscuros*. En esas memorias, Los Angeles, su madre, su padre y sobre todo él están corruptos. Destrozados. Escindidos. Mal. ¿Es Ellroy entonces uno de mis autores favoritos, uno de aquellos que más admiro?

Creo que sí.

¿Qué es un autor? ¿Es un narrador? A veces pienso que son voceros: gente que saca su voz y sus sentimientos, más que fabuladores capaces de embriagarte (y dejarte con resaca) a lo Isabel Allende.

Y si de Isabel Allende estamos hablando, está claro que ella va a ser recordada por un solo libro: *Paula*. Yo mismo me enredo cuando me percato de que mi cuento favorito de Carver no es un cuento, sino un ensayo sobre su padre, y que quizás lo mejor de Richard Ford es lo que escribió cuando murió su madre.

En mi caso personal, a la hora de ir a la librería, capto que lo que me pasa es que no estoy dispuesto a «comprarle mentiras» a cualquiera, sino, para decirlo de otro modo, sólo le compro las mentiras a mis amigos. Uno de mis libros de cabecera es *La invención de la soledad*, de Paul Auster, y si bien algunos de sus libros «mentirosos» me han dejado frío, reconozco que cuando me miente, me miente bien. Lo paso bien con sus mentiras. O relativamente. El Paul Auster que se

transformó en el mega Paul Auster partió contando la verdad, pero con el tiempo fue víctima del síndrome de

Munchausen. Cuando se larga a mentir de una manera descarada, como en la desastrosa *The Brooklyn Follies*, me deja helado y con dolor de cabeza.

Lo cierto es que estoy más abierto a confiar en un autor nuevo que no me mienta, que en un novelista desconocido que sí lo hace. Quizás por eso algunos de los libros que más me han tocado recientemente son *libros* y no novelas: *The Year of Magical Thinking* , de Joan Didion, sobre su año de duelo; *Another Bullshit Night in Suck City*, las memorias del reportero Nick Flynn; y, con o sin sus supuestas mentiras, *En mil pedazos*, de James Frey, sin duda el mejor libro de un debutante que he leído en años. Lo mismo me pasa con Dave Eggers, Abraham Verghese y Pico Iyer. Estos tres autores han publicado después novelas. Las tres me parecieron intragables. Con Orhan Pamuk, ahora Nobel, me cuesta menos conectar con sus verdades que con sus mentiras. Me devoré *Estambul* y no pude terminar *Nieve*. ¿Por qué?

¿Para qué escribir ficción si puedes escribir un libro?

Confieso, con cierto pudor, que determinadas novelas de amigos o conocidos de verdad no han sido capaces de seducirme. ¿O es que acaso el mejor sitio para la ficción es el cine y la televisión tipo HBO?

He leído y leeré autores nuevos. Uno siempre está esperando un autor nuevo. Pero ahora estoy más exigente: tengo claro que esos autores nuevos deberán contarme algo más que historias. Deberán ser capaces de sorprenderme, no sólo por su contenido, sino en su forma.

Veamos un ejemplo de un *libro* local.

Desde antes que apareciera *El inútil de la familia*, la cautivante y ultracontemporánea novela (o libro, sí, es un libro) de Jorge Edwards, se comenzó a hablar del «regreso» de Joaquín Edwards Bello. En rigor, de todos los escritores muertos o, para usar un término ajeno, de todos los hombres caucásicos muertos locales, Edwards Bello es aquel que goza de mejor vida después de la vida.

Lejos. Por lo que el mentado «regreso» parece algo redundante. Es cosa de hacer una lista con todos los premios nacionales, vivos y muertos, para comprobar quién, al final, pasó ese maldito examen; quién de todos ellos aún se lee.

Joaquín Edwards Bello, en este sentido, se lee hace rato. Más que

resucitar, ha regresado. Y

como si fuera una calculada movida a los estudios Miramax en temporada de Oscar, lo cierto es que antes que llegara *El inútil de la familia* a las estanterías ya estaba claro: el escritor del año no sería otro que Joaquín Edwards Bello. Es cierto: no estuvo firmando en la feria ni fue al programa de Cristián Warnken, pero consiguió empujar a todo el resto fuera y, con al menos cincuenta o más años de retraso, logró lo que siempre quiso: popularidad, respeto, admiración y, de yapa, eso que pocos logran: el factor cool. El factor maldito-rebelde-incomprendido. Edwards Bello volvió en gloria y majestad y a la Edwards Bello: tangencialmente, en tono menor, pero no por eso menos sonoro.

Joaquín Edwards Bello ha tenido la suerte de no transformarse en lectura obligatoria. Sus libros de crónicas, más que sus novelas, son los que lo han mantenido fuerte y vigoroso a través del tiempo.

Por eso —quizás— es leído más en las escuelas de periodismo que en las de literatura. Y, algo que nunca viene mal, también es leído por los escritores. Por algo Rafael Gumucio, que tiene un notable cameo en el libro de Jorge Edwards, va al departamento art-decó del Premio Cervantes a enterarse y saber más de Joaquín Edwards Bello, al que califica de su héroe. La razón de su admiración es clara: Gumucio —como tantos— siente cercano al autor de *El roto;* lo siente más cercano que muchos de

los autores vivos que circulan por ahí. ¿Por qué? El mismo sobrino cree que la razón es clara:

«Joaquín fue un escritor incorrecto, alguien que no cumplía con todos los requisitos del oficio, que se escapaba de las exigencias y los rigores de la literatura por los lados más inesperados».

Releyendo a su tío, Edwards llega a la conclusión de que quizás no fue un gran escritor, pero sí un gran personaje. «Si uno entra en los textos sin prejuicios, con una curiosidad que podríamos llamar inocente, sus libros se leen con notable facilidad, con frecuente sorpresa, con pasajes de arrebatada pasión. Y se leen a cada paso, podríamos añadir, con una sonrisa. Hay un humor subterráneo, constante, que el autor dirige a menudo contra sí mismo».

Quizás se pueda decir lo mismo de Jorge Edwards. Personalmente, me siento más cerca del sobrino que del tío. Y si bien celebro este regreso, mi mayor admiración por JEB es el haberle pavimentado el camino a

Jorge Edwards, pues éste, ya es hora de decirlo, nos ha abierto puertas insospechadas. No a través de talleres o editoriales o firmando o apoyando becas. Una de las gracias de Jorge Edwards, justamente, es que no es del todo local, que es algo invisible, que —tal como sus libros— no intenta estar en todas o a cargo de todo.

Para Edwards, su tío fue un «héroe trágico, alguien a quien siempre seguí con los ojos muy abiertos, con apasionada y a veces abismada atención. El sacrificio de Joaquín contribuyó de alguna manera, en forma indirecta, en cierto modo misteriosa, a facilitar el camino mío».

El camino post Jorge Edwards es otro y, entre otras cosas, es un camino ancho, donde todos caben, a veces con rotondas, pasos bajo nivel y muchos tréboles. El camino que ha trazado Jorge Edwards es uno muy bien señalizado que dice que no es necesario correr para llegar y que todas las rutas son posibles, incluso las menos ortodoxas, para transformarse en escritor: la crónica, las memorias, la no-ficción o la biografía-autobiografía. Jorge Edwards, que con su cuento *El orden de las familias* se adelantó al desorden actual de las familias, ha demostrado que, al final de cuentas, las dos materias con que cuenta un escritor son su propia libertad (¿qué es *Persona non grata* sino la mejor clase de libertad e incorrección política?) y su memoria.

Hay escritores que cierran caminos y que llevan a los que los siguen a la copia y el remedo.

Jorge Edwards, quizás sin proponérselo, es un tipo que ha creado puentes literarios y que, tal como Manuel Puig, aunque en otra cuerda, siempre estuvo más cerca del siglo XXI que del XIX.

Es cierto que al final de *El inútil de la familia* uno desea correr a leer o releer a Joaquín Edwards Bello. Pero también dan ganas de releer y leer los libros de Jorge Edwards. ¿Por qué el tío de *El peso de la noche* se llama, justamente, Joaquín? Quizás, Joaquín Edwards Bello ha resucitado y eso no es un tema menor y merece toda la celebración. Pero el mayor regreso es —creo— el de Jorge Edwards. Ganar un Premio Cervantes no debe ser fácil. Que un autor «vaca sagrada» de setentaitantos años escriba uno de los libros más raros, jugados y entretenidos del año no es poco. Un libro, por lo demás, que dan ganas de copiarlo y adaptarlo y samplearlo página a página. Que, además, entre a los rankings y se lea porque sí, no porque es necesario o está de moda, sino porque cuenta una gran historia, no es poco. Es mucho.

Si alguien está de vuelta, y además está vivo, impresionantemente

vivo, es Jorge Edwards. Y si digo vivo es que, por un buen tiempo, Edwards me parecía un muerto-viviente. Hace poco leí, por primera vez, *La mujer imaginaria*. Diría que el título es perfecto: todo es imaginario, todo es falso, todo es mentira. No me la creí, no me cautivó. El libro tiene más de veinte años y me atrevo a decir

que no va a ser la novela por la cual lo van a recordar. Edwards se ganó el Cervantes por su capacidad de recordar, por su memoria, más que por su capacidad de inventiva. En buena hora.

Llamemos a este «nuevo fenómeno», que sin duda no lo es, *el síndrome Edwards* . Hace unos quince años, Jorge Edwards era —sin duda— el «perdedor» no sólo de la hoguera de las vanidades locales, sino una suerte de nota a pie de página del sobrevalorado boom. El diagnóstico sobre Edwards era claro: es mejor cronista que novelista.

¿Y? ¿Importa? Que esos críticos y autores de segunda se laven la boca con jabón.

Hoy por hoy, ser mejor cronista que novelista es quizás más importante. En un país, y en un mundo, donde todos quieren ser escritores, donde todos van o dictan talleres, donde todos escriben y escriben mentiras pero nadie dice la verdad, donde todos quieren que los lean pero nadie quiere leer (ni comprar libros), ser un gran cronista me parece el mayor de los elogios.

Premio Cervantes, como extra, además.

Desde *Persona non grata* a *Adiós, poeta…*, dos libros adelantados a su época, hasta esa obra cumbre que es *El inútil de la familia*, Jorge Edwards les ha pavimentado el camino a muchos.

Mientras Donoso cerró una puerta, y se encerró a sí mismo dentro, Edwards la abrió y, quizás sin quererlo, ha terminado a la delantera. Miremos no más a otros Premios Cervantes. Guillermo Cabrera Infante. Como novelista, me parece excesivo y, por momentos, imbancable. Como crítico de cine y cronista, me parece genial, alucinante, caribeñamente juguetón y sagaz. Cabrera Infante ganó el Cervantes no por sus mentiras, sino por su memoria y su ojo crítico. Ahora, Sergio Pitol, un autor que, lo confieso, como novelista me había dejado frío. El típico autor que uno no puede terminar.

Antes de *El arte de la fuga*, Pitol me parecía otro autor más de la máquina cultural que busca la aprobación de la mafia catalana. Pero cuando Pitol deja de ser el novelista culterano que quiso ser y se transforma en Sergio Pitol, un tipo culterano que quizás no sea un

gran novelista pero sí un tipo con voz y mirada y mundo propio, me saco el sombrero. Jorge Volpi resumió *The Pitol Way* así:

«Es el último Pitol —el de *El arte de la fuga, El viaje* (2001) *y El mago de Viena* (2005)—

quien, superando cualquier expectativa, le ha dado un nuevo aliento a la literatura escrita en nuestro idioma. Ensayo, ficción, memorias: las barreras genéricas desaparecen, dando vida a textos únicos, capaces de entreverar experiencia, reflexión y narración en un todo homogéneo, vivo, palpitante».

Veamos lo que dijo el propio Pitol a Álvaro Matus: «… advertí de repente que ese estilo estaba adelgazando, que el "carnaval" estaba concluido, que si seguía utilizando los procedimientos literarios anteriores me copiaría a mí mismo, usaría un lenguaje vegetativo. Eso me aterrorizó.

Comencé algunas crónicas autobiográficas… poco a poco se me apareció un bosquejo nuevo, imaginé una estructura fuerte que sostuviera ráfagas de narrativa, autobiografía, páginas de diario y una forma de ensayo que no fuera académico, sino narrativo. Un lema me dirigió en el trabajo, el de los alquimistas: "Todo está en todo"».

Tanto para las editoriales como para los críticos, académicos, libreros y lectores, la idea del

«todo está en todo» es un tanto molesta e incómoda.

¿Dónde se colocan esos libros? ¿En qué categoría? Tratar esta no-tan-nueva forma de contar como no-ficción es —sin duda— un error. ¿Sebald es biografía, historia, ensayo? ¿El médico Abraham Verghese debería estar en ciencia? Todos estos libros no son sólo datos ni crónicas ni biografías. Estos *libros* son mucho más que eso y, a lo mejor por eso mismo, terminan teniendo más

espesura que una novela equis. Y aquí creo que está uno de los posibles malentendidos de este *síndrome Edwards:* la idea de que la novela es en sí superior nos ha cegado.

Ciertas novelas lo son, ciertos autores de ficción han logrado transformar sus mentiras en grandes verdades, pero esa es la excepción. Lo excepcional siempre es la excepción. No porque alguien decide optar por la novela o el cuento tiene la partida ganada. Al revés: más vale que sean mejor que sus predecesores y sus contemporáneos, si no, mejor se pasen a la no-ficción.

Vargas Llosa en su célebre ensayo terminó por enredar las cosas. Es cierto que la ficción se basa en transformar mentiras en verdad. Pero eso no es todo: los libros que realmente importan tienen su base real. El lector entiende que lo que está leyendo no son una sarta de mentiras o un ejercicio de estilo o un desafío de la imaginación. Sabe que esas mentiras son mentiras porque quizás es muy doloroso contar la verdad en forma directa. Creer que basta con ser bueno para mentir y fabular es no entender o no querer entender nada.

El mundo ha sido atrapado en un coordinado y preciso acto de marketing y resucitamiento de la obra y vida de Truman Capote que sólo podría ser tildado como *The Truman Show*. Paralelo al estreno de la cinta homónima, con Philip Seymour Hoffman actuando directa y eficazmente para los votantes de la Academia, se reeditaron todos sus libros, además de la biografía de Gerald Clarke en que se basó la película. Como si eso fuera poco, aparecieron tres libros tipo bonus tracks: sus cartas, sus cuentos completos y, en un acto de magia, la desaparecida y adolescente *Summer Crossing*, novela que Capote comenzaría a escribir a los diecinueve años para luego abandonarla.

¿Por qué tanto Truman? Mal que mal, el año pasado se celebraron veintiún años de su muerte.

Nada de jubileos o centenarios. ¿Por qué Capote y no, digamos, Saroyan?

Quizás la razón es que hoy Capote está a la delantera. No tanto por sus novelas góticas sureñas, sino por todo esto que se está llamando no-ficción. *A sangre fría*, sea verdad o no, fue bautizada por el mismo Capote como la primera novela de «este nuevo género». En la película, su editor le dice que *A sangre fría* no sólo alterará la manera en cómo se leerán los libros, sino, más importante aún, cambiará la manera en cómo éstos se escribirán.

Truman Capote siempre quiso ser famoso en vida y, a diferencia de muchos, obtuvo lo que quiso.

Capote se transformó rápidamente en Capote. El autor de *Desayuno en Tiffany's* (¿el primer placement literario?) intuyó mucho antes que el resto que el escándalo y los medios eran un matrimonio fabricado en el cielo, y su sugestivo retrato posando como una suerte de *Lolita* masculino causó conmoción, para no decir escándalo, cuando *Otras voces, otros ámbitos* fue editado. Capote alcanzó una vida eterna literaria, pero el precio fue alto: su vida duró poco y, después de ver la película *Capote* y revisar sus biografías y libros de entrevistas, parece

claro que *A sangre fría*, el libro que lo consagró, fue el mismo que lo destrozó. Cuando uno baila con el diablo, el diablo sigue igual; el que cambia es uno. Capote jugó con fuego al entrometerse en una historia que no sólo incluía crímenes, sangre y muerte, sino que necesitó que nuevas muertes ocurrieran (las ejecuciones de los culpables de la matanza de la familia Clutter) para que pudiera concluir su libro. No es que Capote terminara asesinando a Perry y Dick. Pero dudó. Vaciló en esos momentos en que uno tiene que tener las cosas claras. Él tenía algo muy claro: terminar el libro y alcanzar la gloria. Desistió de mover sus contactos mediáticos e hilos legales para aplazar las ejecuciones. Los asesinos le valían más muertos que vivos.

Lo que partió como una aventura en Kansas terminó como un infierno emocional que, por un momento, pareció no tener fin. El gasto emocional y moral de meterse en un terreno del cual no es fácil salir invicto le dio una obra maestra, pero, a la vez, lo dejó seco, destrozado y culpable. Como bien escribió Edmundo Paz Soldán, el filme «nos convence de que el título de la novela debería, en realidad, leerse en dos sentidos: la sangre fría la tienen los asesinos, pero también Capote, tan interesado en la amistad de Perry y Dick como en su ejecución una vez que ya no los necesita y quiere un final para su obra».

En unos días más se estrena la nominada *Capote*. Será, sin duda, un evento cinematográfico, pero, curiosamente, también lo será a nivel literario. Y esto por una razón bastante singular: por primera vez en mucho tiempo siento que la película, que no es para nada una gran película aunque sin duda es sólida y eficaz, es mejor que la novela en que se basó.

Esto, lo sé, es el tipo de frase para llamar la atención.

Una frase casi escandalosa. Lo sé y lo es. Y, por ser exagerada, hay que tomarla con distancia.

Veamos: sin duda, *Capote* no es mejor que *A sangre fría*, entre otras cosas porque un libro, bueno o malo, no puede compararse con un filme, sea éste un bodrio o un acierto. Pero lo cierto es que la cinta de Bennett Miller provoca algo extraño: abre una puerta que no estaba. Propone una novela o un libro que estaba ahí, debajo del libro que se publicó. *Capote* —ya lo dije— es acerca de cómo Capote investigó, escribió y, sobre todo, se comprometió con su material. Eso —sin duda — da para un libro. Truman Capote se propuso no inventar nada, pero no se le ocurrió usar su propia voz.

Su inspirada prosa deja claro que él era un gran escritor, que no se le iba detalle alguno, y que sin duda este material lo provocaba de tal manera que pudo escribir una novela de la talla de *A sangre fría*. Pero lo que muestra la película es acaso una mejor historia. Una historia que es tan de no-ficción como *A sangre fría*.

Hoy no sería extraño que el narrador se involucrara y aparezca dentro de ese material supuestamente ajeno y real. Ahí tenemos a Sebald, a Krakauer, a Mouat. En *A sangre fría* están los asesinos, tan humanos y dañados y solos que uno no desea que los ejecuten. Uno, a pesar de todo, está de parte de ellos. Está la familia masacrada, está el pueblo de Kansas, estamos acaso todos nosotros, pero el que falta es el propio Capote: qué sintió, cómo se encariñó-enamoró-obsesionó con Perry, sus conversaciones ético-literarias con su amiga la escritora Harper Lee, cómo surgió la idea de escribir una novela que a partir de datos verídicos terminó por destruirlo.

Quizás sea injusto intentar buscarle peros a un clásico. Pero no puedo dejar de pensar en el libro que pudo escribirse. *Capote* me despertó esa idea y, equivocado o no, no puedo releer *A sangre fría* sin pensar en lo que estaba detrás de cada frase perfecta. Años después, ya vencido, Capote sacó un libro más pequeño, pero acaso más notable y, sin duda, más precursor: *Música para camaleones*. Al no inventar, y al no tener la distancia y la frialdad para ser objetivo, se transformó en el protagonista de estos relatos y crónicas.

Curioso cómo resultan las cosas: Capote creyó que *A sangre fría* cambiaría el mundo de la ficción y la no-ficción. Yo creo que, sin darse cuenta, *Música para camaleones*, un libro «menor», terminó siendo esa obra maestra que tanto persiguió.

Subrayar

Una de las tantas anécdotas que circulan por mi familia es la de un tío mío que, cuando tenía tres o cuatro años, se encontró con un montón de pollitos recién nacidos. Estaba, al parecer, fascinado ante tan amarillo y cacareante espectáculo. Mi tío quería verlos más de cerca, no le bastaba verlo con los ojos. Sus padres, sabiendo que un pollito recién nacido en los puños de un chico podía degenerar en un espectáculo un tanto gore, para no decir sanguinolento, trataron de persuadirlo que bastaba con mirarlo, que el placer de verlos moverse de acá para allá era suficiente. Mi tío, frustrado, dejó claro que no le bastaba con mirarlos. Lo que él quería era «mirarlo con los dedos».

Siempre se me ha quedado grabada esa frase.

Mirar con los dedos.

Acceder a algo ajeno y participar de ello de una manera activa. De un tiempo a esta parte capto que, con los libros, ya no me basta leerlos, necesito algo de interactividad. No puedo enfrentarme a un libro sin un lápiz de tinta (mi opción uno) o, en el peor de los casos, con un lápiz a mina. También he usado (más de lo que quisiera) esos marcadores de colores fluorescentes que, con el tiempo, dejan de ser tan brillantes y chillones y terminan siendo absorbidos por el papel. Subrayar con destacadores es ideal para toda lectura móvil: metro, tren, bus y avión o, incluso, cama (un destacador funciona mejor que un lápiz a la hora de subrayar cuando el libro está arriba de uno y, por lo tanto, la fuerza de la gravedad juega en tu contra).

Pero todo esto es externo. ¿Por qué prefiero no leer si se trata de un libro prestado? Quizás por un trauma: me prestaron una biografía de Woody Allen y la devolví supurando tinta. El dueño, con todo derecho, quedó enfurecido. ¿Pero por qué uno subraya? ¿Es subrayar lo mismo que destacar?

Creo que no. Los destacadores fueron inventados para estudiar, para memorizar. Uno no desea estudiar o memorizar una novela. El subrayado en cuestión no tiene una razón en sí. Sobre todo si uno no es un crítico y luego de terminar la novela no necesita citar un par de frases para demostrar cuán mal o bien está el libro que te pidieron diseccionar.

Intuyo por qué subrayo. Quizás la razón más útil del asunto es la de acumular posibles epígrafes, pero creo que es mucho más que eso. Es algo más profundo y personal. Subrayo porque necesito subrayar, porque no puedo enfrentarme a un libro sin un lápiz cerca. No subrayo la frase grandiosa o la perfecta (aunque por cierto he subrayado tanto el inicio como el final de *El gran Gatsby)*, sino la frase que dijo lo que yo quería decir y no dije. Subrayo para hacer el libro mío, para darle mi sello, para apropiarme de él. Gozo y me emociono y siento que la vida es mejor, o al menos más calmada, cuando me enfrento a un autor que piensa como yo o siente como yo o, si bien es muy distinto a mí, somos capaces de estar de acuerdo en un par de cosas. Deduzco que subrayo aquellas frases que resumen, perfectamente, cosas que estoy pensado o he pensado. Subrayo como homenaje y celebración al autor del libro, pero también subrayo para recordar el trayecto que yo hice a través de él.

Quizás ésa es una de las mayores diferencias con el cine: con un DVD, uno puede acceder a mil

cosas, desde comentarios del director a escenas desechadas, pero no hay escena o diálogo que se pueda subrayar.

A veces sueño con ser más ordenado y fichar todos mis subrayados. Algo imposible, por cierto.

Aunque reconozco que, cada tanto, tipeo y coloco dentro de mi computador alguna frase por ahí. Hay mil maneras de juzgar un libro, pero ahora que esta manía se ha vuelto algo más que una compulsión, el tiempo juega en mi contra. Aun así, me gusta abrir mis libros y encontrarme con mis subrayados.

Dicen que a distintas edades y en diferentes momentos de tu vida uno lee un libro distinto. Quizás el que cambia es uno, no el libro. Pues lo mismo sucede con los subrayados. Uno subraya desde su propia herida, desde sus carencias y entusiasmos, desde el lugar donde, en ese momento, está parado.

Hace poco leí una novela que me la devoré casi entera en un viaje, pero no subrayé una sola línea.

¿Me gustó? No lo sé. Sospecho que el hecho de que no la subrayé transformó al libro en un librillo.

Me hizo avanzar, me hizo seguir, me atrapó, pero no pude subrayar ni una línea.

Si no subrayas, no vale.

No todo el mundo está de acuerdo conmigo. Me he enfrentado a otros lectores que consideran que subrayar un libro equivale a un ataque vandálico, algo que roza quemar una novela en la plaza pública. No estoy de acuerdo. Me gustan los libros leídos, carreteados, ajados, con manchas de palta o de sangre, llenos de subrayados.

Cuando me toca firmar uno mío, lo primero que me fijo es si está subrayado. A veces encuentro algunos y siento que no todo ha sido tan inútil.

Siento que, con el tiempo, he logrado convencer a alguna gente de la importancia de subrayar, de lo absolutamente compulsivo que resulta leer un libro con un lápiz cerca (sea de grafito o no). Con aquellos con que he logrado eso, reconozco que siento que he esparcido el evangelio de los subrayados y que he conseguido que exista un fiel más en el rebaño de los excéntricos. Yo, por lo general, trato de leer el libro en el idioma original. Sólo soy capaz de leer dos idiomas, inglés

y castellano. Me he encontrado comprando libros que he subrayado mucho para ver cómo suenan esas frases en español y, quizás, para poder compartir esas mismas con otros que no leen inglés.

Subrayar es quizás la manera de hacer que ese viejo invento llamado el libro se actualice y se vuelva interactivo. Eso es lo bueno. Donde el asunto se vuelve más complicado es que esta interactividad es sumamente particular. Queda una huella. Una huella en extremo particular y personal. Me ha tocado enfrentarme a las dos experiencias y creo que es más bochornoso y develador leer un libro que fue subrayado por un amigo o una persona muy cercana, a que alguien lea un libro que ha sido subrayado por mí. Es impresionante lo que uno puede enterarse e intuir por los subrayados ajenos.

Por lo general, soy de aquellos que intentan no prestar libros, no por el tema de los subrayados, sino porque luego es difícil recuperarlos. Pero a veces sí los presto. Y capto que el receptor tiene que ser alguien de confianza. Mal que mal, el libro que estoy prestando no es ni de tal o cual autor.

Ese libro que estoy prestando es, en el fondo, un libro mío. Cada subrayado de ese lenguaje ajeno no está develando otra cosa que algo muy personal y cercano.

Nerviosos

Aveces uno se topa con un libro cuyo título le atrae. Hace poco me sucedió. En el aeropuerto de Ezeiza vi un libro llamado *La raza de los nerviosos*, de Vlady Kociancich, y de inmediato pasó a transformarse en uno de mis libros favoritos. No sé si uno de los libros de mi vida, pero casi. De pronto, hay libros que uno no puede dejar de leer y subrayar y comentar; mientras dura el proceso, ese libro, y su autor, pasan a ser tu mejor amigo nuevo.

Mi mejor amiga nueva, la persona en que no sólo confío sino en la que he depositado mis propias esperanzas, se llama Vlady Kociancich y es una escritora argentina «ya grande» (nacida en 1941), respetada, pero no del «todo conocida» mediáticamente. Su nuevo libro es una «cartografía»

personal, lúcida y emocionante de sus escritores y libros favoritos.

«En la obra de un narrador, el ensayo es como un cuarto en la intimidad de su casa, ahí donde sólo entran los amigos». Si eso es un ensayo, y me gustaría pensar que sí (¿por qué no?), entonces uno ingresa a la casa de la Kociancich a conversar largamente, sin prisa,

sobre literatura. No sobre contratos, agentes, concursos, premios nacionales, capillas o los últimos comidillos. Con Kociancich uno dialoga de libros y, de paso, de uno.

Según una nota de un diario del interior argentino, el libro se ocupa «de la exótica fauna de los escritores ». *Exótica fauna*. Gente rara. Enferma, limimal, solipsista, que sufre, en diversos grados, el llamado síndrome de Asperger, que es otra manera de decir autismo.

El provocativo y sugerente título del libro de Vlady Kociancich procede de Marcel Proust, quien sostuvo que los escritores «pertenecemos a la raza de los nerviosos, que da delincuentes o artistas».

Ésta es, además, la primera línea del libro. Interesante partida: iniciar un libro con una línea ajena, apropiada. Y de Proust, nada menos. Pero Kociancich pone en duda y de alguna manera desestima la frase del todopoderoso Marcel. El comentario, un perfecto *literary one-liner*, es de aquellas frases que más que satisfacer al autor pareciera que fueron escritas para seducir a la platea. «El comentario», escribe Kociancich, «sintetiza la sospecha común de que hay locura encerrada en el método de la imaginación creativa, un inconformismo que rechaza leyes, costumbres, ideas recibidas, tan ciego en su pasión y en su desequilibrio como el que lleva al delito».

¿Por qué asociar escribir con el crimen?

La verdad es que se ha usufructuado demasiado con esta «idea», tan romántica como pedestre.

Esta sospecha del escritor-como-ladrón (o, por qué no, como asesino, violador y, por cierto, suicida) tiende a profundizarse «cuando se investiga la vida privada de un gran escritor y surgen las debilidades, las manías o los vicios, cruzándose con sus virtudes y siempre en constante movimiento, como las formas en la gota de agua que miramos en un microscopio».

Vlady Kociancich tiene claro que es posible hermanar al escritor con el delincuente, pero de una manera más bien metafórica. No hay que tomar todo al pie de la letra, por buena que sea esa letra.

Donde ambos se unen, dice, es en el «peculiar ejercicio de la libertad mediante la palabra, que a corto, mediano o largo plazo socava las convenciones del momento y las derrumba para abrirse

camino».

Aun así, ella misma titula el libro *La raza de los nerviosos*. Negar que la creación surge de alguna disociación es estar un tanto perdido, pero de ahí a creer que todo viene de un marasmo enfermizo, oculto y lastimado, es querer estar más interesado en la vida del autor que en la del personaje que ese autor ha creado.

«Si hay alguna magia en la novela, está en las voces de los personajes», confiesa Kociancich al escribir de Conrad. «No en lo que dicen, no en lo que cuentan, sino en el tono con que expresan su carácter o definen su mundo. Uno puede oírlas leyendo, como si la palabra escrita tomara, mediante un siempre elusivo proceso, la humana contundencia de la voz… Como en la vida, reconocemos a los personajes en su modo de hablar».

De que existe el mito del escritor «como un equilibrista caminando sobre la cuerda floja de la existencia», existe. Y, hasta cierto punto, es verdad. El escritor está «siempre a punto de caer al fondo de su anormalidad, de ser traicionado por el impulso irresistible que lo llevó a escribir, a persistir, a defender la extraña naturaleza de ese impulso de la tentación de opciones de vida más cómodas o menos insalubres».

Pero también cree que se ha abusado y exagerado de los propios autores y sus miserables vidas en desmedro de sus obras. Opino igual. Los escritores son sus escritos y, sobre todo, sus libros.

Kociancich tiene las cosas claras y llega a aseverar que las relaciones entre vida y literatura están sujetas a reglas complejas, por lo que debería evitarse el afán reduccionista de intentar explicar lo literario a partir de la vida. Eso, según la autora, es ligero, obvio y surge de una suerte de fantasía eyaculada por gente que nunca ha creado. Si lo hubieran hecho, sugiere, sabrían que, a pesar que vida y creación están, por cierto, muy ligadas, también son entes muy distantes y a veces poco y nada tienen que ver con la dictadura de la biografía. Cierto. Primero están los libros, y después los creadores. Pero, claro, es difícil entrevistar a un libro; no así a un autor. El costado nervioso, temperamental, autista o bipolar que conecta la vida con la escritura, es evidente y acaso tan fundamental como fundacional, pero sin duda se queda corto a la hora de comparar esa determinada vida con la propia obra en cuestión.

«La tendencia a enfantizar aisladamente pormenores de su intimidad, divorciando sin ningún escrúpulo al escritor de su escritura, lo despoja de la mitad más importante de su vida. Sin el espejo de sus libros, un escritor es sólo una mala ficción, un puñado de anécdotas».

Soy de los que creen que la escritura, o el impulso de crear, viene de algún vacío, de algo que hace al autor un ser un tanto incompleto y que, vía la creación, trata de completarse. Si es verdad eso que los escritores pertenecen a la raza de los nerviosos, entonces crear, ese acto tan misterioso donde uno inventa y, al mismo tiempo, recuerda, puede curar tanto como destruir. Para crear necesitas conectar. *Only connect*, como dijo E. M. Forster. Pero cuando conectas, si te conectas mal, puedes empezar a desconectarte.

Al final, quizás hay dos tipos de escritores, aunque ambos provengan de la misma «raza»: los que se salvaron escribiendo y aquellos que sucumbieron al pozo de los «nervios».

Corresponsales de su momento

(o cómo no ser tan serio)

El manual del escritor serio, suerte de fanzine agotado pero no por eso inconseguible, se reparte en talleres literarios, salas académicas y librerías caras de barrios fashion. En sus pocas páginas se detallan todos los reglamentos necesarios para ser, digamos, serio. El primero de ellos es morir. La muerte le sienta bien a un escritor. Dos: en caso de estar vivo, tratar de parecer muerto. Usar traje ayuda, por cierto. Tres: publicar a toda costa en Anagrama o, si de verdad eres serio, en Siruela. Es clave que tus libros sean muy, pero muy costosos para que sólo la gente rica, culta y viajada te pueda leer. En todo el mundo, los ricos son pocos. Son, por lo general, la elite. Es cierto que, casi por regla, los ricos son tontos e incultos, pero todo el mundo sabe que existe un grupillo (perdón, grupo) de gente con mucho dinero pero ilustrada que es «como liberal», que es el público al que hay que tratar de llegar. La idea es que te lean pocos, ojalá en los asientos de *business class*, y que sean, sobre todo, selectos.

Utilizando el mismo criterio, un escritor serio sólo lee gente muerta o, en caso de emergencia, extranjeros que publican en editoriales chicas «buena onda». Leer a autores de países raros aumenta el puntaje. Leer Nobels antes que sean Nobels es una de las metas deseadas. «Coetzee es el mejor prosista en idioma inglés, lejos», dicho en 1989, es el tipo de frase que todo escritor serio aspira a pronunciar en medio de un almuerzo en honor de, digamos, Vila-Matas, que justo está

«promocionando» su nuevo libro por el país chico de turno (nótese la cantidad de autores jóvenes tratando de pasarle libros y «hacerse amigos», para así luego «triunfar en España»).

Tener un doctorado de una universidad norteamericana perdida del Medio Oeste acerca de un autor que toque temas de género no es mala idea tampoco, pero más importante aún es que ese doctorado tenga el triple de páginas que toda la obra del autor estudiado/diseccionado. Eso es, sin duda, serio. Es clave que la voz del autor serio no sea muy original o tenga eco, pero sí que sea una suerte de compendio de autores que ya han sido untados. Citar a Henry James tampoco hace mal.

Un escritor serio aún cree que la cultura se divide en alta y baja, que los premios premian talento, que los blogs son personajes de una nueva serie de ciencia ficción de la Fox, que Stephen King es un autor de folletín, que novelas policíacas acerca de vampiros o serial killers o adolescentes son de mal gusto, que las novelas gráficas son cómics mejor empastados y que Buenos Aires y Barcelona aún son centros culturales importantes a los que hay que tratar de conquistar a toda costa, lobby, comidas y ferias del libro por medio.

De aeropuerto en aeropuerto, leo una novela de avión perfecta. Una novela que parte en un avión que aterriza en un Hamburgo cubierto de niebla. Por los parlantes suena *Norwegian Wood* , de Los Beatles. Así se llama la novela: *Norwegian Wood* , y es de Haruki Murakami. En español apareció como *Tokio Blues* y es vía Tusquets y vale el sueldo mínimo de dos familias, pero, bueno, eso es parte del convenio tácito de aquellos que se consideran privilegiados literarios. Tener libros nuevos, de autores de moda, es como coleccionar joyas. Es acceder a lo que los otros no pueden.

El mundo editorial no conoce los iPods, no sabe navegar la red. No entiende que popularizar y democratizar los libros es lo que, por un lado, los hará deseables. Mientras más amigables sean, más podrán seducir. No entienden que un libro que sea barato no necesariamente tiene que ser malo o desechable. Pero allá ellos. Ya los veremos ir al cadalso; el riesgo es que se lleven los libros con ellos, pero lo dudo: la literatura es más fuerte y podrá soportar décadas de mala gestión, miopía y mafias.

Leo la versión de *Norwegian Wood* de Vintage, en papel y en inglés. Barata. La novela es muy pop, lo que ya la hace sospechosa, y tuvo tanto éxito que obligó a Murakami a escapar de Japón. A diferencia de otras de sus novelas, algunas estructuralmente más complicadas, Murakami intentó hacer una novela de amor sobre un amor nada de simple.

«Yo nunca había escrito una historia de ese tipo, simple, lineal, y

quería probar si era capaz de hacerlo», comentó.

Tokio Blues es una suerte de *Eterno resplandor* literario con banda sonora a partir de covers interpretados por Beck o James Blunt. Leyendo esta nostálgica novela sobre lo que fue y no resultó, me topo con un personaje tan entrañable como talibán: Nagasawa, un veinteañero «que vivía su infierno especial». Nagasawa considera que «cualquier amigo de Jay Gatsby es amigo mío». Pero Nagasawa se ve a sí mismo como un tipo serio. Un lector serio a veces puede ser más insoportable e intolerable que un autor serio. Fanático de Balzac, Dante, Joseph Conrad y Dickens, Nagasawa piensa que «si lees sólo los libros que todos están leyendo, entonces piensas igual que como todo el resto está pensando». Por eso tiene una regla inquebrantable: nunca tocar un libro de un autor que no lleva treinta años muerto.

«No es que no crea en la literatura contemporánea; pero no deseo perder el tiempo leyendo un libro que no ha sido bautizado por el tiempo», sostiene. «La vida es demasiado corta». Más adelante le confiesa a su amigo la razón por la cual él piensa como piensa: «Tú y yo somos los únicos aquí que somos reales, que no somos una mierda».

Dudo que Murakami esté de acuerdo con este personaje, secundario por lo demás. Si fuera así, su propia obra, por ser nueva, sería desechable. Dudo que lo crea. Yo, desde luego, creo que no lo es.

Y no lo es porque es capaz de emocionar y tocar fibras saltándose el respetabe filtro del tiempo.

Murakami, como Eugenides y como tantos y tantos autores vivos que actualmente están creando y escuchando al mundo con oídos frescos, no necesitan estar muertos para estar vivos.

Pero el matonaje de los serios hace dudar y lo impregna todo, entre otras cosas porque están muy bien colocados, en sitios clave. Yo mismo tuve dudas si leer a Murakami por un cierto prejuicio antimoda. Pero la franja roja con Rodrigo Fresán adivirtiendo que el nipón provocaba adicción terminó por convencerme. Caí en el juego y no me arrepiento. Murakami, de inmediato, pasó a estar entre mis favoritos. Murakami está de moda, sí. Todos lo están leyendo. Pero ¿y qué? ¿Qué tiene?

¿Debo sentirme culpable? A veces pienso: si no estuviera de moda, si no estuviera apoyado por cierta maquinaria publicitaria-crítica, quizás no hubiera llegado a él. A veces es necesario leer lo que los otros están

leyendo. Entre otras cosas, porque esa misma lectura deja de ser solitaria y se vuelve colectiva y, en ciertos casos, incluso llega a ser cósmica.

Quizás ahí está la clave, el código, que descrifra la seriedad: creerse mejor que el resto. No querer leer lo que está leyendo el resto. Creer que hay gente inferior que no debería leerte, que no

está a tu altura. Que el mundo está dividido entre los serios y los que son una mierda.

Ray Loriga, un escritor vivo y pop, que también es cineasta y guionista y, sobre todo, cinéfilo, como toda persona que se respete, me cuenta que en toda su obra ha apostado por el *zeitgeist*, por la idea de tratar de captar, ficcionar o transformar en crónica los signos de los tiempos. Loriga, que tiene mucho de poeta, define su misión literaria como la de un «corresponsal de su momento».

«Siempre escribes desde un lugar determinado, desde un lugar emocional, desde un lugar físico, desde un lugar de tu propio desarrollo como escritor y como persona», explica con precisión Loriga, que ahora, años después y con el pelo considerablemente más corto, no sólo es respetado, sino que es parte del canon español. «Con errores o con aciertos, siempre he tratado de escribir desde el sitio donde me encontraba. Lo que no he tratado es de ser un impostor y de escribir a los veinte años los libros que tenía que escribir a los cuarenta, o viceversa».

Impostar.

Impostar la voz, el sitio, tus intereses. Eso es clave, por cierto, para ser serio. Ojalá que nada de lo que exista en tu casa (tus discos, tus DVDs, los programas que ves, la comida que comes) aparezca en tu obra (un autor de verdad tiene una obra, no libros). Tu biblioteca, por cierto, debe ser —qué duda cabe— aprobada por nada menos que Harold Bloom. Analizando mi propia biblioteca me he dado cuenta que ésta es, dentro de todo, bastante conservadora y hasta canónica. Es verdad que tengo todos los libros de algunos autores considerados «sospechosos», pero, a la hora de la verdad, lo cierto es que mi biblioteca es en extremo siglo XX y más concentrada en la ficción-ficción que en ciertos subgéneros «menores».

Creo además que está plagada de libros que me gustan.

Y de libros que he leído. No todos, claro, a veces compro o me regalan de más, pero siento que mi biblioteca me representa.

Hace unas semanas estuve en un simposio celebrado en esos pueblitos de la Norteamérica profunda donde, entre los fans de Bush y la gente que va a la iglesia, se alzan esos oasis liberales y cafeinados que son los pueblos universitarios. En uno de ellos se celebraba un encuentro académico dedicado a la cultura pop en AmLat (Latinoamérica en jerga académica) y la ciencia ficción. *Latin America Writes Back!* se llamó. Para ellos, *to write* es producir *textos*: escritos, visuales, auditivos.

Las charlas iban desde los lazos entre Neal Stephenson y Edmundo Paz Soldán (su *El delirio de Turing* está provocando delirios) hasta *Promedio rojo*, del «cineasta obeso» Nicolás López, pasando por la literatura pop-gótica-automutilante del jovencísimo autor de São Paulo Santiago Nazarian.

Un profe con un doctorado en su mochila y con el nuevo iPod con imágenes (andaba con episodios de *Lost* y *Buffy)* está terminando un libro sobre medios masivos y literatura (era que no).

Yo le mostré *La era ochentera* y le señalé, hackeando la información de García y Contardo, cómo el ICTUS apoyó la consagración del modelo neoliberal con su «supuestamente chistocillo» comercial del *Cómprate un auto, Perico*, quizás uno de los momentos más goebbelianos de nuestra historia.

¿En qué momento sucedió esto? Algunos sostienen que el pop murió con Andy Warhol. Puede ser.

Pero de que la cultura popular no sólo es popular, sino que es parte intrínseca de nuestra cultura, no cabe duda. La academia ya no es la academia de antes. No es que nadie asesinó a Diamela Eltit, la otrora «reina de la academia», sino, más bien, ocurrieron dos cosas: Diamela Eltit empezó a escribir sobre supermercados (ver *Mano de obra)* y, por lo tanto, sin querer, según un profesor, ella ingresó a

un territorio que quizás antes consideraba «enemigo».

Dos: los profesores y doctores en literatura nueva se criaron con tele, cómics y cine. El tema que se discutía en los almuerzos no era *Paradiso*, de Lezama Lima, sino *Elizabethtown*, de Cameron Crowe, mientras que varios me interrogaban si ya había leído *Ygdrasil*, de «mi compatriota» Jorge Baradit. Era tal la excitación que provocaba la aparición de esta novela, un cruce, según una profesora, de «los mitos del Chile profundo vistos con la mirada de la cultura trash», que fotocopias a color circulaban del nuevo descubrimiento de Ediciones

B. Yo, que siempre me he sentido bastante pop, capté que, uno, no estaba tan al tanto y, dos, me estaba quedando atrás «del momento».

Edmundo Paz Soldán me comentó que *The New Yorker* optó por consagrar las novelas gráficas al señalar la primera obra maestra del género: *Jimmy Corrigan, The Smartest Kid on Earth*, de Chris Ware. En un acto de generosidad me regaló una edición de lujo (me tocó la copia 58463). Lo leí en el avión. Quedé profundamente conmovido. Y adicto al nuevo género que, por cierto, no tiene nada de nuevo.

Ir a una librería con estos nuevos profesores fue toda una experiencia. Me recomendaron diversos libros que estaban en varias hileras por las cuales —lo confieso— nunca había transitado.

Volví de este pueblito con héroes nuevos: Neil Gaiman (devoré en cinco horas su *Neverwhere*, novela ambientada en el metro de Londres), Danny Clowes (el mismo de *Ghost World)* y William Gibson, un tipo considerado ya un clásico, pero que nunca me había atrevido a leer. Opté por *Pattern Recognition*, que está ahí, esperándome. En un café, sobre mocha lattes, escuché aclaloradas discusiones sobre qué mujeres de Nueva Orleans eran las mejores a la hora de escribir sobre vampiros. ¿Anne Rice o Poppy Z. Brite?

En este nuevo mundo, Stephen King es simplemente canónico y la pregunta que todos se hacen es por qué se escribe tan poco así en América Latina.

¿Por qué somos tan serios?

¿Por qué somos tan poco pop?

¿Por qué somos tan poco gore?

Es impresionante cómo uno —sin querer— va cerrando su mente y empieza a encontrar bueno a Sandor Marai (por suerte, no es mi caso) no tanto porque sea bueno, sino porque responde a los gustos que uno se ha creado luego de décadas de trabajo para protegerse de ideas nuevas que no molesten la estética que ya sientes tuya. El no estar dispuesto a correr riesgos a la hora de ir al cine, entrar a iTunes o recorrer una librería, necesariamente te afecta la manera como escribes, filmas o compones. Es raro: partí negándome a leer clásicos o gente muerta, pero, con el tiempo, uno termina leyendo gente que ya está «consagrada» o «aprobada». No creo que sea el único. Es cosa de ver cómo el público lector apuesta más por lo conocido que por lo desconocido. Poca gente vende menos o es tan poco leída como un autor nuevo. Antes no era así. ¿Qué pasó por acá? ¿En qué momento

dejamos de preocuparnos por las nuevas señales que están saliendo de los sitios más inesperados?

Aquellos que creen que la televisión es la mejor manera de enterarse qué está pasando, cómo está el estado de las cosas, se equivocan. Hay ciertos mensajes, cierta sensibilidad, que sólo puede ser captada y filtrada a través de una mirada artística. Nada mejor para entender qué pasó, cómo éramos, que leer autores clásicos. Pero nada mejor, a su vez, para captar cómo somos ahora, qué está

pasando, cómo son los ríos que circulan por las profunidades de nuestro inconsciente colectivo, que leer aquellos, debutantes o ya instalados, que sienten que parte de su misión no es sólo estética, sino, como dice Ray Loriga, ser corresponsales de su momento.

¿De qué hablamos cuando

hablamos de Isabel Allende?

UNO:

Frente a mí, al lado de mi edición de bolsillo de *Afrodita*, hay una pequeña nota de prensa que recorté de la última edición dominical del diario *El Mercurio* de Santiago. En tres párrafos, la nota despacha, con la fuerza de un combo, a Isabel Allende, sin duda la escritora más exitosa (en términos de ventas y traducciones) que Chile ha producido a lo largo de su historia. La nota crucifica a Isabel Allende. Esto es raro. Que la autora de *Eva Luna* sea destripada en el suplemento político-y-de-reportajes del diario más importante del país es curioso y, diría, francamente anómalo. Esto porque, sumando y restando, en Chile no se ataca a Isabel Allende, simplemente se la omite.

Literariamente, Isabel Allende no existe. No aparece en el mapa de los conquistadores de las letras ni tiene una silla afelpada en el panteón académico. Allende es, a lo más, un tema de espectáculos («Cecilia Roth protagonizará nuevo filme basado en libro de Allende», «Oprah Winfrey bendice *Hija de la fortuna»)* o, con suerte, un ítem que más parece digno de las sección negocios («Las razones del éxito comercial de Isabel Allende en EEUU»).

La nota de *El Mercurio*, por ejemplo, se titula *Marketing y precisiones*, y sostiene que «más allá de sus méritos como novelista», la autora ha recurrido «al marketing para promover sus obras». Esto es indisputable, y se puede aplicar, por cierto, cuan más, cuan menos, a todo autor de mediados del siglo XX que ha publicado algún libro. Los únicos literatos libres de este supuesto pecado son aquellos que, por

razones de mercado, y no propias, permanecen rigurosamente inéditos.

Sigo leyendo la insidiosa nota. *El Mercurio* argumenta que la prolífica autora se inició presentándose «como hija de Salvador Allende». Esto no es tan así, aunque la confusión sí ocurrió, más que nada en la prensa europea. Lo que pasa es que, insólitamente, Salvador Allende tuvo una hija, hoy diputada de la República, de nombre Isabel Allende Bussi. Mientras que, para otra persona, esta confusión podría ser francamente desagradable, en su caso rinde beneficios. Pero si de Salvador Allende se trata, donde sí hubo un manejo deliberado fue en las contratapas de sus primeras novelas, que la señalaban como su sobrina. Esto es y no es cierto. El lazo entre su padre y Salvador Allende era de cercanía sanguínea, eso es innegable, aunque poco más que eso. Para ser más preciso: su padre fue primo del presidente. Isabel Allende es, por lo tanto, sobrina en algún grado de Allende.

Una sobrina, digamos, lejana. Algunos dirán que ese lazo no es lo suficientemente cercano para andar ventilándolo por ahí, por más que el presidente la hubiera querido mucho. Eso, dicen sus críticos, es marketing. Sin duda lo es. Y del mejor tipo.

Como ven, con este tipo de cosas, cuando uno habla de Isabel Allende lo hace de cualquier cosa menos del contenido de sus libros. Regreso, en todo caso, a la nota que gatilló esto. Lo que termina de revolverle el estómago al anónimo escriba de *El Mercurio* es un aviso de la Agencia para los Refugiados de la ONU que apareció en los diarios y revistas más importantes del mundo con ocasión de sus cincuenta años apoyando a refugiados del mundo entero. Isabel Allende posa y da la cara

como una refugiada que salió adelante y que alcanzó el éxito. El éxito, sin duda. Lo que está menos claro es si fue refugiada. En términos legales, no lo fue. «Una refugiada es una persona que a consecuencia de guerras, revoluciones o persecuciones políticas, se ve obligada a buscar refugio fuera de su país», afirma la nota mercurial. «Isabel Allende no vive ninguna de esas situaciones, salvo que habita en Estados Unidos por estar casada con un estadounidense». Esta frase final está de más, por cierto, pero es innegable que sentirse refugiada es una cosa y otra, muy distinta, es serlo.

Es justamente este tipo de cosas que molesta a la derecha chilena. Todos leyeron *La casa de los espíritus* cuando apareció y a todos les fascinó, excepto por «la parte final, que estaba llena de política», como opinó, años atrás, mi propia abuela, que, dicho sea de paso, nunca ha

volado ni se ha contactado con espíritus. Al otro lado del espectro político, curiosamente, la Allende tampoco logra gran adhesión. No figura en los medios ni en el ambiente de la *intelligentsia*. Isabel Allende, a pesar de ser de izquierda, no siempre es políticamente correcta, lo suyo es considerado baja-baja cultura y, por cierto, vende. Vende como pan caliente. Como si eso no bastara, está el detalle que es mujer y, para peor, le gusta serlo. Para rematarla: le escribe a la mujer y las mujeres la leen.

DOS:

Desde la perspectiva cultural hispanoamericana, entonces, Isabel Allende no es considerada una escritora. Al menos, no una escritora «seria». Me acuerdo, por ejemplo, de un número especial de un suplemento literario que nombraba los cincuenta escritores chilenos más importantes del siglo XX.

Isabel Allende no figuró entre ellos. Yo creo que sí merece estarlo. Por ser ella quien es, primero que nada. Isabel Allende merece estar en los anales por haber logrado lo que logró: esas cifras, esa cantidad de lectores y todo aquello que es, entre comillas, «extraliterario». Literariamente, su aporte es, quizás, más discutible, pero no por eso menos ineludible. Allende narra bien, sospechosamente bien, apresuradamente bien. Es prácticamente imposible comenzar un libro suyo y no terminarlo. Lo difícil es recordarlo. Tienden a evanecerse. Al final de *Hija de la fortuna*, por ejemplo, uno termina sintiéndose levemente estafado o, para ser sincero, un tanto culposo. Me lo devoré y, sin embargo, nunca me lo creí. Todo en Isabel Allende es ficción, todo es relato, todo es fantasía. No intenta transformar sus mentiras en verdad; su meta es sacarnos de la desidia y subyugarnos con sus historias.

Here we are now, entertain us , cantó Kurt Cobain. Isabel Allende, en efecto, nos entretiene. Su manera de contar es, sin duda, allendiana. Es, a estas alturas, una marca registrada y, más que un mundo, ha perfeccionado un estilo que funciona incluso cuando nada más se sostiene.

Pero lo más importante de Isabel Allende es haber escrito *La casa de los espíritus*, su primera novela. No me atrevo a tildarlo de clásico, pero casi. Es una novela clave de los ochenta que surgió dentro del alicaído panorama literario latinoamericano del postboom. Más allá de los reparos que uno puede hacerle (desde luego está el factor casi plagio a García Márquez), la verdad es que ese libro fue, para mí al menos, vital. No me cambió la vida, pero mientras lo leía me la hizo

más gozosa. Sentí que la historia de Chile se había transformado en una película. En una película de Hollywood.

Quizás eso sea Isabel Allende: la gran guionista hollywoodense latinoamericana, criada en el *back-lot* de la Universal por un par de inmigrantes ilegales. Su fórmula siempre tiene una heroína

fuerte y arriesgada, y su moral es que la vida es una aventura que no se descontrola pero que se vive con pasión. En las novelas de la Allende pasan y pasan cosas. Demasiadas, quizás. Tantas que se anulan y se olvidan. Isabel Allende, en ese sentido, es la heredera nata del melodramático Pedro Camacho, el hombre de los radioteatros de *La tía Julia y el escribidor*, de Vargas Llosa. Y si bien es femenina, no es feminista. No hay frases militantes que lleven a una secretaria abandonada a subrayar la novela como si el texto fuera de autoayuda. Sus mujeres buscan hombres y desean ser salvadas por un príncipe azul, más allá que, al final, opten por otra cosa o se conformen con su destino.

No hay duda que el género que Isabel Allende ha literarizado, e hispanizado, es el del best seller histórico. Para Robert Castillo, profesor de literatura del Haverherst College, Isabel Allende cuenta con algunos talentos clave como elegir muy bien los temas. «Liga relatos de amor con temas de la memoria y los efectos de la violencia política, con los que todo el mundo se puede identificar. El realismo mágico de ella está muy ligado a la historia, a diferencia de García Márquez, que es más abstracto. Enmarca la gran narrativa histórica en un microcosmos familiar, que es otra forma de acercarse al público. Su óptica feminista es profunda, donde las mujeres son protagonistas y pararrayos de todo lo que pasa. Con todos esos aciertos no es difícil entender su éxito. Lo que ocurre es que en América Latina no la estudian con seriedad».

TRES:

A fines de los ochenta Isabel Allende comenzó a internacionalizarse. No me refiero a nivel de traducciones, sino a nivel mental. Primero optó por zafarse temáticamente de su país natal, algo que pocos autores han intentado y, aún menos, han conseguido. *Eva Luna* fue, en ese sentido, una novela decisiva escrita desde y hacia el Caribe. El escritor Luis Sepúlveda destacó en su compatriota algo que él mismo ha conseguido: «Cuando Isabel puso el punto final de *Eva Luna*, logró tatuarse un símbolo que honra su epidermis: dejó de ser chilena, peruana o venezolana, y pasó a ser intensamente latinoamericana».

Yo agregaría que pasó a ser intensamente norteamericana. En efecto, lo que la ha alejado definitivamente de toda posibilidad de ingresar al panorama literario hispanoamericano es que, rápidamente, pasó de ser una autora chilena a una latinoamericana. Antes que alguien pudiera entender el cambio, Allende dio otra vuelta de carnero y se transformó, lisa y llanamente, en la primera autora norteamericana que escribe en español.

El hecho que Isabel Allende no exista dentro del círculo del mundo cultural hispanoamericano se puede explicar recurriendo a mil motivos (esnobismo, machismo, envidia, conservadurismo literario, etc., etc.), pero, sobre todo, se debe a que no es, y acaso nunca lo fue, local. *El plan infinito*, una novela sobre un norteamericano que crece rodeado de inmigrantes latinos durante los sesenta, fue un experimento, algo así como su novela *cros-over*, pero la novela (¿novela?) que lo cambió todo fue *Paula*, sin duda su mejor texto, y, sin lugar a dudas, su primera creación *made in USA*.

Paula, una memoria de no-ficción, escrita a raíz de la enfermedad y posterior muerte de su hija, no sólo se adelantó al fenómeno del *memoir* confesional y la *literary non-fiction* en Estados Unidos, sino que se alejó años luz de cualquier tipo de memoria escrita por un autor latinoamericano en vida.

Sólo los llamados diarios *(Antes que anochezca*, de Reinaldo Arenas, por ejemplo) han tenido tal concentración de confesiones personales y cúmulo de detalles. Uno puede alabar libros como el

extraordinario *El pez en el agua*, de Vargas Llosa, o *Persona non grata*, de Jorge Edwards, pero a la hora de la emoción pura, y de la desnudez más feroz, *Paula* los supera lejos. Allende abre sus heridas y lo hace en público, algo que, en América Latina, no se acostumbra. Ni en la vida privada, ni en la pública, ni menos aún en la literaria. Para eso, mal que mal, existe la ficción: para disfrazar la realidad.

Es probable que, de estar en Chile, Isabel Allende hubiera escrito con otro tono, hubiera omitido detalles y, a lo más, hubiera puesto a Paula de protagonista y no a ella misma. *Paula* es la autobiografía de Isabel Allende hasta ese instante (1993) y la persona que surge de esas páginas es irresistiblemente literaria. Se vuelve un personaje de tomo y lomo. Uno se entera, por ejemplo, de sus amores e infidelidades, del abuso sexual que fue víctima, de sus gustos y mañas. Pero, más que nada, aparece como exótica, algo que, en rigor, quizás lo sea. *Paula* sentó las bases del mito y, así, a través de entrevistas, su página web, su libro de conversaciones con la argentina Celia Correas Zapata y

libros como *Afrodita*, uno se entera que inicia un nuevo libro cada 8 de enero, que los hijos de su marido son drogadictos, que tiene algo de sexto sentido, que ciertos platos calientan la sangre, que le escribe todos los días una carta a su madre y que Willy, su marido, es un amante legendario.

«… antes que Willy cerrara la puerta y quedáramos solos y nos abrazáramos, primero con cautela y luego con una pasión extraña que nos sacudió como un relámpago, yo ya intuía que esa no era una aventura intrascendente. Esa noche nos amamos con serenidad y lentitud, aprendiendo los mapas y los caminos como si dispusiéramos de todo el tiempo del mundo para ese viaje, hablando bajito en esa mezcolanza de inglés y español que desde siempre fue nuestro propio esperanto… no pensé en mi propio deseo, mi cuerpo se movía sin ansiedad, sin buscar el orgasmo, con la tranquila confianza de que todo iba bien. Me sorprendí con los ojos llenos de lágrimas, ablandada por ese afecto súbito, acariciándolo agradecida y en calma».

Dudo que en las próximas memorias de García Márquez, Gabo escriba cosas semejantes.

Dos amigos

Siempre he pensado que en el purgatorio de los críticos y comentaristas de libros (y de cine), entre las muchas varas con que se mide a los susodichos (porque, aunque ahora no se dan cuenta, a la larga sí serán juzgados y nada menos que allá arriba), una de las variables clave será si fueron capaces de lograr que otros leyeran o fueran al cine. Así las cosas, es perfectamente posible que un crítico iracundo pueda entrar de una al cielo, mientras que un crítico bonachón pero aburrido termine en el infierno. La labor del crítico y de la editora de los suplementos culturales y de los periodistas culturales no es jugar a ser Dios y decidir qué es patético y qué es ARTE, sino entusiasmar.

Es lograr que otros lean, que lean incluso aquello que muchos creen que no está bien. Que lean lo que fue destrozado con tal ahínco que den ganas de saber si era, de verdad, tan malo como dicen o si esa crítica mala era sólo mala fe.

El crítico debería ser un filtro, el tipo con que uno juega squash intelectual. Su opinión es válida, pero crece y mejora cuando uno la enfrenta con la propia. El problema con ciertos críticos es que, por lo general, uno termina evitando tanto lo que les gusta como lo que odian porque, uno, nunca son del todo generosos y, dos, cuando son

malos, son sospechosamente malos.

Cristián Huneeus murió hace veinte años y era un escritor. Al menos, escribió un par de libros, actualmente fuera de circulación, casi imposibles de encontrar incluso en librerías de viejos. Uno va y terminan pasándote algo de Pablo Huneeus. El veredicto (en vida) sobre Cristián Huneeus era que

«intentaba» ser un escritor, que «trató demasiado» y que, en buenas cuentas, a pesar de todos sus intentos, «no lo logró».

Interesante pregunta: ¿qué significa eso: no lograrlo?

¿Qué implica, de hecho, lograrlo?

En vida, Huneeus no tuvo muchos lectores ni premios ni la bendición de la crítica, pero, veinte años después, está de vuelta, no con uno sino con dos libros. *Un amigo en Chile* es una suerte de biografía del propio Huneeus, en la que, a través de sus cartas, las opiniones de decenas de personajes del mundillo literario (aquí hay cameos que van desde Adriana Valdés, José Donoso, Jorge Edwards, Armando Uribe hasta Carlos Franz) y el cariño y la obsesión de Tony Gould, su amigo inglés que viaja hasta el fin del mundo para conocer «el famoso Chile», termina alzándose como una figura literaria.

¿Acaso eso no es también un triunfo literario: ser un personaje?

¿Qué es más decisivo: escribir un libro correcto y no existir o ser parte de la creación de un personaje literario? Y digo literario, no mediático. Huneeus resucita con estos dos libros con todas sus contradicciones, miedos, limitaciones y sueños, pero lo hace desde la república de las letras. Ése es su triunfo. Es su venganza contra el tiempo y, sobre todo, contra el tiempo que le tocó (no el mejor de los tiempos, está claro). La actualidad tiene esa cosa tan actual que tiende a confundir las cosas y nos obliga, sin querer, a creer que, en las artes, lo que importa es el ahora, cuando lo cierto es que, al final de todo, lo único que importa es el después.

Ahora llegó el después para Cristián Huneeus.

Un amigo en Chile es uno de los libros más curiosos que he leído. Es la autobiografía de un desconocido (el inglés Tony Gould) que, de a poco, se transforma en la biografía de un escritor muerto casi desconocido (Huneeus), al mismo tiempo que, sin que uno se dé cuenta, pasa a ser una notable crónica de viaje *(Welcome to Chile, 1989)* , un acertado libro de historia (que registra muy bien el mundo

intelectual de aquellos que se quedaron durante la dictadura) y, como si eso fuera poco, es un notable manual para un escritor en ciernes. *Un amigo en Chile*, como todo libro importante, puede leerse de muchas maneras, y una de ellas es la historia de dos tipos que desean ser escritores y que, a pesar de haber publicado un par de libros, fracasan.

Pero, de nuevo, qué es fracaso. Gould no triunfó como novelista, pero con *Un amigo en Chile* alcanza la gloria como memorialista y, sobre todo, como amigo. ¿Qué es más importante: ser un buen escritor o ser un buen amigo? ¿Es posible ser escritor y tener un amigo escritor? ¿Es necesario? ¿No basta con amigos y parejas y gente normal? Pareciera que no. Que un creador necesita de pares para poder hablar, justamente, del proceso de creación. La dupla Gould-Huneeus vuelve a confirmar que las mejores amistades literarias son entre escritores de nacionalidades distintas y, para que el lazo sea aún más fuerte, entre idiomas diferentes.

Leyendo este libro acerca de la amistad literaria, un libro que tiene cercanías pero un final muy distinto a *Sir Vidia's Shadow* , de Paul Theroux, acerca de su larga amistad con V. S. Naipul, recuerdo una entrevista al ensayista inglés Andrew Sullivan con motivo de *Love Undelectable*, un ensayo sobre la amistad.

«Ocurre no más que hay cierta gente que no le tiene miedo a estarlo, pues de alguna manera sabe que eso es lo normal. También sucede que son incapaces de ser de otro modo. En todo caso, la gente que de verdad es sola es aquella que son capaces de ser los mejores amigos. Son aquellos que tienen claro que las verdaderas relaciones entre iguales no pasan por lo sexual ni lo romántico. La verdadera amistad no tiene nada que ver con poseer ni acompañar. Tiene que ver con potenciar».

Gould y Huneeus se potenciaron, aunque ninguno llegó al máximo de sus potencialidades. ¿Pero acaso eso no es también potenciar? Potenciarse dentro del fracaso. Darse ánimo, compartir ciertas odiosidades, poder reírse cuando todo está saliendo mal.

Cristián Huneeus no alcanzó a encontrar una voz propia antes de morir (a los cuarenta y ocho) y tuvo a Gould como aliado en esto de tratar pero no alcanzar la meta. Pero, cuando menos lo esperaba, algo sucedió. A la hora de optar por la no-ficción, meses antes de morir, enfrenta su autobiografía (literalmente, por encargo) con toda la libertad y la fuerza que nunca tuvo con sus propios textos de ficción. Cuando uno ya capta que no tendrá tiempo para leer todo lo que quieres o necesitas, ni menos para releer todo aquello que echas de

menos, empiezas a cambiar tus propios parámetros. Cuando un libro como *Autobiografía por encargo* parte con una frase como ésta («No pretendo saber quién soy ni me hago la ilusión de llegar a saberlo nunca. Nadie que haya buscado coger en palabras esa cosa elusiva y contradictoria que es su propia persona habrá dejado de observar lo rápido que hay que moverse para seguirle el paso: uno cambia con el tiempo y las circunstancias; y también cambia su manera de mirar»), uno dice sí, aquí estamos hablando en serio.

El tiempo es demasiado corto, sí.

Hijo de…

En el prólogo de la nueva edición de *Hijo de ladrón*, publicada por primera vez en 1951, Raúl Silva Cáceres afirma que la potente y desparramada novela de Manuel Rojas es «sin lugar a dudas, la novela chilena más importante del siglo XX». Personalmente, tengo mis dudas: ¿es mejor que *El obsceno pájaro de la noche?* , ¿supera a *Los detectives salvajes?* ¿Importa?

Más allá del ranking que, de un tiempo a esta parte, tiene a todos obsesionados (quién sube, quién baja), lo que no cabe duda es que *Hijo de ladrón* marca un antes y un después en la narrativa local. Y

si no hubiera logrado eso, que tampoco es tan importante, después de todo, la novela es una media novela.

Una novela de puta madre que huele, cruje, chilla y no se queda quieta. Por momentos, no parece chilena. Pero lo es. No puede no serlo. *Hijo de ladrón* es una novela insólitamente vital, orgullosamente de abajo; una saga épica casi neorrealista (las aventuras de Aniceto Hevia continúan a lo largo de tres libros más), fusión de Dostoievski, Arlt y Steinbeck, donde la novela de aventuras choca, de frente, con lo existencial y lo anárquico, rompiendo, de paso, la larga y pesada tradición naturalista en la que, hasta ese momento, estaba sumida la literatura latinoamericana del preboom.

Hijo de ladrón es una suerte de *Huckleberry Finn* austral, donde el Mississippi ha sido reemplazado por los Andes y la esclavitud por el hampa. Releyendo la novela por primera vez en quince años, en la ultracanónica colección de lomo negro de Letras Hispánicas (que contiene el ya indispensable prólogo lleno de extras, como si se tratara de un DVD), la obra cumbre de Manuel Rojas me sorprendió en más ocasiones de las que me decepcionó, pero nunca, ni por un instante, dejó de moverse, de patalear, de supurar pus y escupir sangre, porque *Hijo de ladrón*, a pesar de todas sus invocaciones estructurales, algunas más acertadas que otras, se inscribe en aquel selecto grupo de libros que, para bien o para mal, fueron escritos desde la tosca república de la experiencia y la resaca.

Cincuenta años después, cuando las técnicas estructurales que osó usar Rojas encandilan menos, lo que cautiva es la voz —puta, qué voz, qué vozarrón— de Aniceto Hevia y su particular manera de entender (y organizar) el mundo. La novela parte con un puñete, un párrafo que no sólo tiene garra, sino, en forma brillante, explica (¿o justifica?) la errática pero embriagante estructura que vendrá a continuación:

«¿Cómo y por qué llegué hasta allí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro, hasta llegar a ciento o a mil; y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos sólo cuando los otros, más perezosos o densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada».

Listo. Para qué más. Don Manuel, suba al estrado, ya ganó su puesto en este panteón.

En efecto, la novela funciona como la memoria de un joven de diecisiete años (¿por qué a los

diecisiete se es más lúcido que a los treinta y siete?) que viene recuperándose de un golpe formidable: ser expulsado al mundo, quedar huérfano, cambiar de país. Rojas lleva a Hevia de su Argentina natal al desangelado Chile de su madre, donde el mítico Valparaíso es una ciudad fría atiborrada de hospederías y cárceles.

Quizá porque acaba de cambiar de voz es que Hevia, por momentos, habla como Chandler o Ellroy *(«no tenía miedo. No era el primer muchacho que salía a conocer el mundo. Subí al vagón»)* y, de pronto, tiene arrebatos filosófico-poéticos dignos de un adolescente con el alma temblorosa: *«Palidecieron las estrellas; un nuevo día avanzó hacia los seres humanos, hacia los presos y hacia los libres, hacia los enfermos y hacia los sanos, hacia los jóvenes y hacia los viejos, hacia los miserables y hacia los poderosos, trayendo lo mismo que trajera el anterior, o algo peor, la enfermedad, por ejemplo, o la desesperación»*.

Pero uno le perdona tales excesos y digresiones (y hay tantos que terminan volviéndose entrañables) porque Hevia no es un tipo que se expresa con facilidad. *«No podía contar nada. Mi vida era una vida para mí solo»*. Su mente, además, podría descansar con algunos Ravotril. Pero en esa época esos fármacos no existían, por lo que la novela no sólo es in-your-face, en tu cara, te pega el combo en el hocico mismo, sino que, como un ser bipolar, su prosa se hace cargo de pensamientos que están en todas partes y no paran, no callan, no se calman nunca. Por eso, quizás, Hevia se dedica a escuchar a otros personajes, una comparsa de seres que no alcanzan su estatura. La meta de Aniceto es clara: sobrevivir, pero, sobre todo, no corromperse en un mundo injusto e inmoral, donde sus mismos pares muchas veces se comportan igual o peor que sus victimarios. Hevia, para ser preciso, nunca se asume como un hampón (en rigor, no lo es; cae preso por error) o como un vago. Lucha por no terminar como su padre, pero inexorablemente sigue sus mismos pasos.

No podía ser de otra manera.

Aniceto Hevia es un narrador autista, que se guarda, que casi no conversa con los demás, lo que le da el elemento chileno extra. Posee, además, un sentido moral tan estricto que roza la intolerancia y lo aleja, por cierto, de todo placer, vicio o falencia humana. *Hijo de ladrón* altera los códigos de la picaresca al quitarle toda la picardía, y el resultado se resiente. En la cárcel, por ejemplo, conoce a un mecánico que ha violado a una chica de dieciséis años. Aniceto, sin embargo, lo condena como el más feroz de los jueces. *«¿Tenía la culpa de que su delito fuese grosero, que no me interesara y que al oírlo contar me hubiese quedado dormido? ¿Por qué, si quería a su mujer y a sus hijos,*

no le había dado un puntapié en el trasero a aquella muchacha o se lo había dado a sí mismo cuando aún era tiempo? Sus lamentaciones y sus arrepentimientos me parecían tontos, y ridículo el odio que ahora sentía hacia la muchacha».

Moralmente, Hevia tiene la razón: un violador de menores no es alguien en quien confiar. ¿O sí?

¿Son las cosas tan blanco y negro? ¿Quién es uno para juzgar si tú también estás entre esa *escoria* que puede ser escoria pero sin duda es humana? Aniceto, como todo héroe trágico, carga una cruz: es hijo de ladrón, hecho que lo avergüenza y, sin embargo, lo enorgullece.

«En esa casa había vivido, hasta hace pocos días atrás, una familia, una familia de ladrón, es cierto, pero una familia al fin».

Si a alguien se le ocurriera emprender una suerte de remake de *Hijo de ladrón*, no me cabe duda de que Aniceto sería hijo de militar. En el Chile actual, esa es la cruz que muchos inocentes deben

cargar: hacerse cargo, procesar, lo que sus propios padres nunca quisieron o pudieron. En Chile, y en buena parte de América Latina, el ser *hijo de…* es lo que condiciona el resto de tus días. No ser un hijo de puta. No es la madre la que te condiciona, por mucho que haya sido o prostituta o una mujer que se quedó embarazada. No. Hijo de puta puede ser nuestro garabato favorito, el que salta de nuestros labios sin pensar en momentos de exaltación y de enojo, pero lo cierto es que aquí lo que importa es el padre. Es el padre, no uno, quien forja tu camino. Para bien o para mal. Ser hijo de alguien que hizo algo malo, que se extravió o, por el contrario, que triunfó. Así que tú eres *hijo de…*

Aniceto Hevia lo sabe. Manuel Rojas lo sabía. Los hijos de militares y los hijos de los desaparecidos, de aquellos que se perdieron o fueron fondeados, también.

En Chile, Manuel Rojas no es Dios porque Neruda, que falleció unos pocos meses después, en 1973, ocupa ese lugar. Neruda, en rigor, ocupa todos los lugares: desde plazas impresentables sin árboles o escaños hasta elegantes salones VIP del aeropuerto. Neruda, el comunista, aficionado a la propiedad privada y coleccionar casas que hoy son trampas para turistas aficionados al kitsch.

Confieso que he puteado. Rojas, amigo de Neruda, era del tipo chileno que existía cuando Chile era una isla al fin del mundo. Su nombre, sin embargo, se asocia a lo institucional, a la cultura oficial. De la

veintena de escritores que optaron por develar las verdades de los chilenos sin voz a comienzos del siglo XX, ninguno llegó tan lejos como Manuel Rojas. Es, quizás, quien mejor transformó la moral proletaria en literatura de verdad, evitando tropezar con el paternalismo y, sobre todo, con el panfleto.

Rojas es hombre de un solo personaje (Aniceto Hevia) y, en rigor, una sola obra (la tetralogía conformada por *Hijo de ladrón, Mejor que el vino, Sombras contra el muro* y la notable *La oscura vida radiante)*. Sus otros libros, donde destaca la novela caminera *Punta de rieles*, contribuyen a cerrar, y a potenciar, su inconfundible mundo de ladrones, aventureros y vagabundos. Curiosamente, la obra cumbre y central de Manuel Rojas no se encuentra en los estantes de autores chilenos en las librerías de Santiago. Es cierto que nació en Argentina (de padres chilenos, en 1896), pero su ausencia no se debe a un desliz geográfico: sus novelas tampoco están en el sector de literatura latinoamericana. Descansan, algo humilladas, en el mesón de libros de texto para escolares. Uno puede comprar *Hijo de ladrón* en la edición de la colección Viento Joven de Zig-Zag (donde viene

«abreviada») o, si tiene suerte, la que corresponde a Obras Escogidas. Ambas llevan treinta ediciones. Rojas, en Chile, sin duda vende mucho, pero tengo mis dudas de si se lo lee. Víctima de la canonización y la lectura obligatoria, *Hijo de ladrón*, en su momento un best seller absoluto, es, hoy por hoy, una novela perdida. *El vaso de leche*, su magistral cuento corto, ha llegado a convertirse en prácticamente un cliché del realismo social. Su mundo ha sido trajinado de tal manera que el ambiente rudo, violento, hediondo a sudor y a miseria, es hoy sinónimo de buenas intenciones, nobleza y solidaridad. Una adaptación al cine de uno de sus cuentos *(El ladrón y su mujer)* causó una leve polémica no por sus correctos contenidos, sino porque el consejo cinematográfico la calificó para mayores de catorce años, no permitiendo así el ingreso de los escolares, el supuesto *target* a quien iba dirigido el filme. Rojas, por desgracia, ha sido emasculado por profesoras que se deleitan con que sus novelas, a pesar de transcurrir en los sitios más sórdidos imaginables, no contengan palabras soeces o escenas de alto calibre. Pero la novela, y el autor, por cierto, siguen siendo lo mismo. Ya es hora de que los propios escritores chilenos rescaten a Rojas y lo saquen de las aulas y

lo lleven a las cárceles, prostíbulos y bares de mala muerte con olor a chicha, de donde nunca debió haber salido.

Confessions of an unrepentant exile

Ishould be writing this is Spanish. Writing something like *en un país paralizado por el prejuicio, las segundas oportunidades se desvanecen como la transición. Es curioso, además de lamentable, pero a medida que crece la fama internacional de Ariel Dorfman, los parroquianos que repletan nuestra trizada catedral literaria huyen de él como si se tratara del Anticristo. Pinochet, al menos, tiene la ventaja de contar tanto con fanáticos como adversarios. El consenso respecto al autor de* La muerte y la doncella *, en cambio, parece bastante unánime…*

I'm not going to translate it. Too much *does* get lost in translation. Anyway, to cut to the chase and get bilingual here, let me start by acknowledging that my Spanish is sort of American-ish. I am not from Spain. I'm from Chile. We've been in the news lately. Ariel Dorfman also comes from down there. Actually, he was born in Argentina and his parents were Russian Communist Jews but, after a crazy diasporic childhood which he describes at length in his bizarre and fascinating political memoir *Heading South, Looking North: a bilingual journey*, he became «a hybrid, parte Yankee, part Chilean, a pinch of Jew, a mestizo in seach of a center».

He still is a Chilean citizen, even though he doesn't live there anymore. He has, I believe, found a center and a linguistic home: English and the United States. The same language and country, not coincidentally, of his childhood. Ariel Dorfman left Chile 25 years ago and, for many of them, was not allowed in. «They had been describing me this way: "Ariel Dorfman was exiled from Chile after the coup against Salvador Allende". That was the way they presented me. And I said: "No, I'm not an exile anymore. I just don't want to go back". For an exile, politics is more important than literature. For an expatriate, it's the contrary».

Rumbo al sur, deseando el norte: *un romance en dos lenguas deja pálida la nueva hornada de ensayos predecibles y misivas oportunistas. Dorfman se desnuda «a la americana» y en inglés. En este sentido, este mea culpa que fusiona lo privado con lo público es norteamericano en el mejor sentido. El libro es político, sí, pero no predecible y, al final, dice ciertas cosas que muchos renovados ni pensarían. Pero el exilio real de Dorfman pasa por sus dos idiomas, sus dos países y el increíble bagaje familiar con que carga. Su odisea, al final, quizás no sea tan chilena como mundial. Quizás por eso, por explorar lo que implica ser multicultural de verdad, que a Dorfman se le entiende más en un contexto menos homógeneo que el nuestro*.

OK, back to English.

I needed to say something in Spanish there.

You can't go more south than Chile. I'm not talking Interstate-accesible, pickled-egg, Deep Fried South. I'm talking: next stop, South Pole South. But Dorfman is not in Chile, though he goes there frequently. Dorfman lives in Durham, North Carolina. So I went to the *northern* South to see my *compatriota*.

At night, Durham resembles Santiago during the *protestas*, when blackouts and curfew invaded the night. Empty, silent, pitch-dark. You don't see a thing. It's safe, though, except for the squirrels.

And the deers. We talked a lot in Durham. He more than I. Dorfman like to talks. Dorfman enjoys himself. We talked in English, which was a little odd and, for me at least, sort of arriviste. But, as I said, too much *does* get lost in translation and his book was, after all, in English and we were in the States. In Chile, I admit, I would of never dared to speak in *inglés*.

«Our relationship has always been in Spanish, true», he told me while he discretly put an anatomical pillow on the back of his chair. «But behind our Spanish language relationship, where we talk in *chileno*, I think that we were always aware, from the very start, of the English infiltration of our Spanish. So though we were speaking in Spanish to each other, we were aware that each of us had a US dimension to our life… A lot of the conversations we've had have been about the difficulty of living in two societies, two cultures… My advice to you has always been that you should write in English».

Dorfman offers advice when advice is not asked. But that trait of his is endearing to me though I know many that can't stand his «I know better» form of communicating. So here I am. Though, after reading his memoir, where he insightfully dwells into his linguistic masala, I've come to the following conclusion: Dorfman is bilingual and I am not.

You win some, you lose some.

Perhaps I did suffer the «madness of being double», but Spanish, in my case, won. Anyway, *te estoy haciendo caso, Ariel. Veamos lo que pasa con esto de escribir en una lengua que fue mía y ya no lo es. ¿O será sólo un asunto de práctica?*

«So», I said, *¿de verdad eres bilingüe?*

«Yes, I am», *me dijo*. «I understand the *truly* bilingual person as the one

who has two mother tongues. *Dos lenguas*. Not having a mother tongue and a step-mother tongue, which might be your case. You are in love with one language and you flirt with the other one. One is your wife and the other is your lover».

I tell him that in English he seems freer, playful almost. *Juguetón*. User-friendly.

«Yes, because the solemnity of my life has been lived in Spanish. My dead are Spanish-speaking dead. I don't have any English-speaking dead… What I discovered was this: it was about containing the emotion of what I had lived. And it came simultaneously with my discovery of the book's structure, because the structure has as it's spine my encounters with death in Chile, which I lived in Spanish. So to write that in Spanish I think would of have been a mistake. Some of the critiques that I do of myself, of my positions in the past and of Chile in general, are so strong that when I began to translate this into Spanish, I literally began to tremble saying: I can't have written this.»

«So it's true that in Spanish your more, say, *solemne ?»*.

«I have never been able to write a comedy in Spanish, never. I can only write comedy in English.

My newest novel, *The Nanny and the Iceberg*, is in English and it's outragously funny».

«Is it about Chile?».

«Yes. In fact its the first realistic book I've written about Chile. I've always been allegorical in Spanish about Chile. But this is the first time I've written about real people. I have dates, streets, concrete things about Chile. But I wrote it in English. That novel is narrated by a young Chilean who, at six years old, left the country for the States, and returned to Chile when he is 23. Sounds familiar?».

Yes it does. English used to be my playground. I was made in the USA by Chilean parents though I ended up being born in Santiago. I was back in the States when I was only a couple months old. I grew up in Encino, California. No place for a writer, true. I didn't really matter since it hardly occurred to me to be one. Why? I mean, I *lived* in the Valley. That's why. We had the Galleria, the beach, the cul-de-sacs, Ventura Boulevard. The Bradys and the Partridges lived in a house like ours.

Vonda Shephard went to my elementary school. Disneyland was close,

so was Burbank. Life was good, with no subtitles.

When Salvador Allende was over-thrown in 1973 by a CIA-backed coup, Ariel Dorfman fled and, amazingly, we (my family) went back. Not immediately, but soon enough. It started out as a summer-vacation. A Fourth of July. I saw fireworks as we flew over the Panama Canal. I never returned. I was not 23 as Dorfman's character. I was eleven. A bad age to go Third World, welcome to the dictatorship, gringo go home. I wished. To go home. But I didn't. Never did, actually. Stayed down there. Learned a language, lost another. Sort of. Turned into a writer. *En un escritor*. You got to learn the language somehow.

Ariel Dorfman is an unprepared journalist dream. He has his own little literary/anti-Pinochet war-room on that campus in the middle of the woods which is Duke University. You turn on a tape-recorder and he flies on *piloto automático*. Every phrase he utters in a soundbite. You see his words underlined in Day-Glo even before he speaks them. He can juggle three reporters at the same time.

Just say «your book» and he dazzles you. Say «Chile» and/or «Pinochet» and you can spend the rest of the day wandering around downtown Durham knowing your blank tape will soak up Op-Ed type copy.

Ariel Dorfman has a good deal at Duke. He teaches one semester a year. His agenda is booked as a CEO's and his loyal assistant stumbles in every so often to help him unmangle all the strings that attach him to the world's media elite. Pinochet had just been imprisioned in London and Dorfman was full spead ahead, churning out columns and open-letters that furthered his agenda.

«Chile is a country that is full of false certitudes and sham reconciliations and this book says 'you know what: you guys are lying to each other'… What I do in this book is, along with understanding some of the failures that we had, I glorify them, I celebrate it… I think those were the best days of my life and I say so. I also say: these are the mistakes that *I* made. Not that *we* made but *I* made.

Personally. It's very easy to say, well, *we* were *sectarios*… we were sectarian: we cared more about ourselves than about others. Hold it, I say. With *who* were you *sectario:* give me the name, the address. Who did *you* hurt, concretely? OK, now let's talk. I think that is what the country needs to do».

«¿No estás arrepentido, por lo tanto?».

«No. Me pueden avergonzar algunas de las cosas que hice. No las volvería a repetir . But there's no regret. *No me arrepiento*. On the contrary. *Originalmente, había pensado que el libro se iba a llamar* Confessions of an unrepentant exile. So, no, there are no regrets».

«When you have sixty reviews of your work, from Jerusalem to Brazil, and some of the greatest writer's in the world saying that this is an extraordinary work, I almost enjoy the fact that some small soul in *El Mercurio* is saying that this is worthless, basically. That it's badly written, that it's not lyrical».

«You think it's a Chilean thing? *¿O acaso nadie es profeta en su tierra?»*.

«You know, I think some people *are* prophets in their own land. I think Chile has a particular problem with the outside world. We invented the word *chaqueteo. Chaqueteo* means to grab someone's jacket. Why do you grab someone from the jacket? It's because they have gone up, a bit further than they should. So you grab the guy from the jacket and pull him down, where he belongs. I'd be very happy if was more appreciated in Chile, but what can I do?».

¿Qué se le puede hacer?

Ariel Dorfman's relationship with Chile is a complex, enthralling one. He's more devoted to the country than the country to him. He definitely loves the place and, as all writer's should, loathes it with his guts. «This book has put me in peace with Chile. I have come to the conclusion that I want to be normally exasperated with the country, not *abnormally* exasperated».

At any degree, exasperated he is. I don't blame him. It's quite easy to get that way. Chile has an insular way of dealing with things. In a macabre way, it seems as though Dorfman's *persona non grata* status has not been erased from his passport.

«I feel more at ease in South Africa than in Chile. I'm welcomed there the way I'm not welcomed in Chile. I think it has to do with the following: South Africa is a country that is in a desperate search for its identity. It's a country that is trying to figure out what those years of dictatorship did to it. And we have turned our backs on trying to figure it out. So I see Pinochet's arrest as our chance to relook at ourselves. It's very interesting to see, all of a sudden, the civilized veneer of the country come off.

We look at each other, without Pinochet present, and it's not a pretty sight. He has, in a sense, forced us into this juxtaposition which is uneasy but quite healthy. We have to recognize the division and, until now, we hadn't».

What is bedazzling and, for me at least, as unfair as it is fascinating, is the way Dorfman is overlooked by the establishment, both Right and Left. «I think with few exceptions, nobody has really read me in Chile. They have both a legendary and diabolical vision of an Ariel Dorfman who has fame outside which he doesn't deserve. I'm probably the best known unread author in Chile».

He takes a deep breath and continues:

«Because I was so political, I was always put into a category of "his things are contingent and therefore their worth depends on his political work". The image I gave out was that of a person who's success was due to his politics and not to his writing. When I think that my success is due to the opposite: in *spite* of my politics, in this country I've managed to carve a place for myself. I'm not saying that the Left does not have a certain strength, but there are things that I say in this book that are not gratifying for Northamericans, either. So, I think that the bringing together of politics and literature, in the esthetic way that I do it, where I think that *both* have a space, that is what is unforgivable: that I'm trying to do something extremely ambitious and very different. When the Chilean transition came, I wrote *Death and the Maiden* rather then doing what many of the writers were doing, which was forgetting the past. And my own wife, who rarely makes a mistake, said:

"you really want to write about a torture victim". And I said: "it's really about silence, it's about lying, it's about deception, about the fractures of the country". It's about memory. It deals with torture because that was what happened to certain people. I think I have to tell that story because nobody else is telling it… Talent entails responsability. I have the power of the word, I dont want to misuse that. I

feel I must speak out».

I read, on the Net, a review of the Spanish edition (rewritten o, better yet, written again by Dorfman) of *Rumbo al sur, deseando el norte* (note: in English, he *looks* north, in Spanish, he *desires* it). The review is a pan, to say the least. The critic is one of the best in the country. He rips and tears Dorfman's memoir and gets frankly personal, rude

and even nasty. It seems he resents the fact that the book was first in English: «Dorfman gracefully translated it for us». He states that because Dorfman is so famous he feels that he can churn out whatever he wants because he's sure he'll get it published.

«Que Dorfman escriba mal no tiene por qué traducirse en un descrédito personal. Incluso la lectura de su libro puede despertar simpatía por la generosidad de su pensamiento, la solidez de sus principios o la labor que ha realizado en pro de nobles causas. Pero es imposible juzgarlo literariamente en serio y una prueba más de ello es la autobiografía que comentamos».

«To make it short: he can't write, no matter what he has done for the cause». In the States, everyone from the *NYT* to Amazon.com feels differently. A hundred and eighty degrees differently.

«My poems, for example, are not available in Chile. There has been twenty anthologies of Chilean poetry and I'm not in any of them. I'm in *The Hundred Most Significant Poems of the Twentieth Century*. My poems are read by Meryl Streep, by Peggy Ashcroft. Julia Roberts wants to read them for a record we might be doing. But they are not available in Chile. So, what can I say?

First of all, I have to note that. Register it with a little bit of pain and regret, but then I say: *¿qué se le puede hacer?»*.

What can you do?

«I thought that I could become the first Latin American writer to address the United States and Europe directly in English, without any need of translation»

He has done just that.

I open my underlined copy of *Heading South, Looking North*. I asked Dorfman to sign it. I try to have as much signed books as I can. It says: *Para Alberto, este viaje que es tuyo y que, sin embargo, no es un modelo para nadie. Con el cariño bilingüe de Ariel*. «This journey that is also yours yet it should be no one's».

Not a path to tread.

Something like that. Dorfman's path was not a shiny one nor has it easy. Reading his memoir, I felt that some passages could of have been written by me, but was relieved to see all that I missed, all that I fortunately skipped.

Un mundo fresaniano

Quizás debería partir esta nota con algo así como…

UNO: El mundo es de Fresán, nosotros sólo vivimos en él.

Esto (creo) es lo que ya se denomina en ciertas escuelas de periodismo y capillas literarias una

«típica frase fresaniana» o, para ser más preciso, un típico (de tan común, tan propio, que se vuelve marca registrada) comienzo de artículo periodístico-para-Página-12 fresaniano.

Lo curioso es que, en rigor, no lo es.

Es mía.

Yo la escribí pensando, digamos, en Fresán. Y cuando uno piensa en Fresán o, para ser más literario, en lo *fresaniano*, uno de inmediato convoca a Rodrigo Fresán, pero, a diferencia de otros escritores, a uno también se le viene a la mente el mundo. El mundo escrito, el mundo musicalizado, el mundo que ha sido plasmado por una cámara. Un mundo pop y, a la vez, un mundo alta cultura, borgiano (ya todo el mundo sabe eso que RF, corriendo apurado por la Galería Pacífico, en Buenos Aires, chocó y botó a un pobre anciano ciego que, claro, era nada menos que Borges), de bibliotecas infinitas.

PAUSA.

STOP

¿A qué me refiero con *fresaniano?*

Los libros de Fresán (aunque en el caso preciso de Fresán sus libros son tan de él, tan de él, que las fronteras se diluyen) han logrado que el mundo (nosotros) hayamos acuñado el adjetivo fresaniano cuando deseamos ilustrar un mundo abigarrado, excesivo, sampleado, brillante, tan saturado como genial. Fresán, antes de cumplir los cuarenta, logró lo imposible, lo que no se puede alcanzar ni con premios o lobby o influencias o publicidad: Fresán transformó su apellido en un adjetivo. Para ello es necesario que se conjuguen una serie de variables. Entre ellas, tener un mundo propio o, lo que acaso es más arrogante y más alucinante, apropiarse del pobre mundo y hacerlo tuyo.

Fresán, se sabe, lo ha leído todo (lee cuatro novelas a la semana,

muchas en manuscritos, directamente en inglés, seis meses antes que el libro llegue a las librerías). Es, de todos los nuevos (¿?) escritores jóvenes (¿?) latinoamericanos (¿es Fresán latinoamericano?), el más culto, el más leído, el más lisa y llanamente brillante, el que posee —sin lugar a dudas— el mayor C.I.

Esto de «el mundo de Fresán, nosotros sólo vivimos en él» me parece, digamos, fresaniano porque lo que Fresán sabe hacer mejor que nadie (basta leer y/o procesar *Mantra)* es samplear. Iba a decir «piratear-afanar», pero él no estaría de acuerdo. Tiene razón porque Fresán no oculta la cita, sino, al revés, la vuelve, digamos, *fresaniana*, la transforma en algo muy parecido a un *one-liner*, esas intensas y rápidas respuestas que salen del inconsciente de un personaje y liquidan y cierran en forma perfecta, majestuosa, soberbia, un diálogo.

O, en el caso de Fresán, un párrafo.

Porque por plagado de cine que puedan estar los textos de RF (en rigor, sus artículos, artefactos

intensamente fresanianos que aún no están recopilados quizás por miedo de su propio autor que se convierta en un best seller imparable), Fresán no es un hombre de cine. Es un hombre que lee que va al cine. Fresán jamás dirigirá una película (no lo veo relacionándose con nadie en el set); tampoco ha ejercido la crítica. Pero sí ha visto películas. Todas las películas. Y ha escrito sobre ellas. Aún no me recupero de sus quince carillas que escribió sobre *The Truman Show*. Un amigo me dijo:

¿Leíste lo que escribió Fresán de Jim Carrey? Fresán está loco, me dijo. Nadie puede escribir quince carillas sobre *The Truman Show*.

Paréntesis: Fresán sí puede, lo hace a cada rato con una facilidad envidiable (envidia: es mejor aceptar de inmediato, ya sea como lector, escritor, colega o simple ser humano que Fresán NO ES

uno de los nuestros, que es SUPERIOR, distinto, mejor… con eso claro, uno deja de competir, de compararse, de castigarse por no ser lo suficientemente fresaniano y puede disfrutar la escritura de Fresán como los geólogos disfrutan el Gran Cañón, los arquitectos aprecian a Gaudí y los pintores se arrodillan frente a un Pollock o un Matta).

Segundo paréntesis: es verdad, Fresán está medio loco, pocas veces el autismo ha sido tan empático, gregario, generoso, articulado, *over the top*, brillante. Fresán es la verdadera mente brillante. No es que vea gente, la inventa.

OK, ¿dónde iba?

Fresán habla con *one-liners*, sí, y en sus libros hay algunos, aunque Fresán no es, diría, un heredero de Puig a la hora del diálogo. Fresán no hace que sus personajes dialoguen entre sí, sino que logra que él mismo (RF) dialogue con el lector.

Esto, por cierto, no lo hace cualquiera.

Entre los elementos que hacen que un libro de Fresán sea suyo y de nadie más está la gran frase fresaniana.

Es una frase que yo, al menos, devoro.

Es lo que me hace lanzarme, a veces con miedo, a un libro de Fresán. No todos los libros de RF

son fáciles, algunos, como *Mantra*, son como un laberinto donde te puedes perder y, peor aún, puedes quedarte atrapado en ese mundo paralelo (digamos que *The Twilight Zone* y los *X-Files* se fusionan con la Librería Barnes&Noble en un pueblo asilado de la Patagonia). Pero no hay que temer porque uno rápidamente encuentra compensaciones. Sus célebres sentencias son parientes de las frases-para-el-bronce, pero son más que eso, son mucho más, porque surgen espontáneas, son sublimemente inteligentes y están cubiertas de una extaña y conmovedora simpleza, donde queda claro que Fresán, a pesar de ser fresaniano, también es humano.

No parece, lo intenta disfrazar, pero lo es.

Me consta.

Lo es.

Soy amigo de Rodrigo y no lo veo siempre, lo que también es un agrado, un respiro. Cuando uno está con Rodrigo está con Rodrigo, y uno termina desapareciendo, lo que es bueno, porque muchas veces me sucede lo contrario. Fresán cada vez está más salingeriano y cuidadoso y alejado del mundo, y por eso es un agrado aislarse o arrancarse con Rodrigo fuera del mundo literario. Ir a una librería con Fresán es agotador porque te recomienda todo, y porque ya lo leyó todo. Conozco a Fresán antes de que fuera Fresán y antes que yo entendiera algo. Nos conocimos literalmente en la

calle. En la calle Florida. Él vivía en un impresentable departamento de la calle Paraguay. Yo iba caminando con un alocado crítico de cine

gore llamado Diego Curubeto y nos topamos (se topó), nos presentó, y de pronto nos vimos enfrascados en una discusión sobre Steve Martin. Yo en contra, porque me creía artista y serio y todavía pensaba que podía acceder a la alta cultura. Fresán, claro, estaba a favor. Terminé en su casa. Me dio algo de asco, pero, a la vez, envidia. Nunca había visto tantos libros, tantas revistas americanas, tantos diarios. Creo que ahí, en ese instante, antes que nos largáramos a conversar por nueve horas seguidas, antes que ninguno de los dos confesara que quería ser escritor, opté por no competir con él.

Desde ese instante supe que Fresán era Fresán y que nunca, hiciera lo que hiciera, iba a poder ser como él, leer tanto como él, procesar tanto como él. Ahí supe, también, que lo que yo quería era poco pero no tan poco: quería ser amigo de él y estar cerca de él y aprender de él.

Quería ver cómo era estar cerca de un asesino en serie y no quedar salpicado.

Vuelvo:

La sentencia fresaniana devela lo que es más difícil de develar: lo que está ahí, enfrente, y nadie se había dado cuenta. A veces estas frases son largas, y definen algo indefinible (tienen algo enciclopédico, que es algo, por lo demás, muy Fresán) o son leves, como la estrofa de una canción.

Por eso cuando leo a Fresán lo hago con un lápiz en la mano. Los libros de Fresán los toco, los aprieto, los subrayo y los mancho porque, entre otras cosas, los digiero de a poco. Fresán es un autor *for all seasons*, que perdura; es un autor para todo público, pero —sin duda— es el tipo de autor que, si uno es escritor, o quiere serlo, es un autor caído del cielo.

Fresán es el mejor taller literario ambulante del mundo.

Uno lee a Fresán y uno se siente fuerte, se siente mejor, se siente iluminado.

Fresán te da permiso para ser fresaniano y, como es un tipo generoso, uno termina siendo un poco él sin dejar de ser uno.

El mundo de Fresán está lleno de *serial-killers y friks* y publicistas gordos y luchadores libres e ídolos de la TV y cocineros desatados. Un libro de Fresán no se parece a ningun otro libro: están todos esos epígrafes,

todas esas citas a canciones,

todos esos agradecimientos.

Y ahora que goza de cierto éxito internacional, recuerdo sus fracasos, esos libros iniciales post el éxito de *Historia Argentina* que acaso son mis favoritos: esa hibridez genial, mitad ensayo-mitad artículo-mitad cuento-mitad confesión llamado *Trabajos manuales* (con esa forma que le da forma a todo lo que se le puede dar forma en el universo) y la casi incomprensible, totalmente psicótica, religiosa/herética *Vidas de santos*, donde regresa el notable Alejo, el aprendiz de brujo/chef, a esa tierra prometida/maldita llamada *Canciones Tristes*.

Esta es la dedicatoria que me puso en ese libro bendito:

Desde la misma cruz que hemos sabido conseguir y

clavados por los siglos de los siglos, amén, con los

nunca bien ponderados clavos de la literatura.

El otro día hojeé un libro sobre ciudades de un tipo cuyo libro anterior tenía un título muy

fresaniano: *The Geography of Nowhere*. En este libro analizaba una decena de ciudades, la peor era Las Vegas, seguida por «ese inexplicable DF». De inmediato pensé en Fresán y en *Mantra* y, entre otras miles de cosas (porque cuando pienso en Fresán pienso en tantas otras cosas al mismo tiempo que termino levemente agotado), me di cuenta que si antes para mí Argentina y su historia eran Fresán (siempre he pensado que las Malvinas fue un invento fresaniano), ahora México DF también lo era.

Me salté, por suerte, la región más transparente. Para mí, la región más contaminada era ahora la ciudad de Mantra, la ciudad de Rodrigo.

Que este libro (digo libro porque eso es… no sé si es una novela, no es una crónica de viaje, tampoco es una enciclopedia o si lo es… no, lo es… es una telenovela en ácido, un capítulo perdido de *El Chapulín*, la mejor guía de *Horrible Planet* para aquellos que no quieren ir a México aunque los invitaran) haya sido escrito por el autor de *Historia Argentina* sorprende y, a la vez, es como aquel amigo perdido y raro que uno sabe va a terminar regresando a pedir ayuda y, sobre todo, compañía. *Mantra* es una alucinante, desmesurada, más-que-excesiva, bizarrísima, frikisíma, sólo-para-iniciados, cautivante y enervante

novela-continente que no es apta para todo público.

Ni siquiera quizás para los fresanianos.

Esto es, por lo demás, muy fresaniano.

Pocos autores han intentado alejar a sus lectores de tal manera. Lo que Fresán no sabe es que por cada diez que pierde, uno se vuelve aún más fan y acaso obseso.

Mantra («Mantrazo», como le digo) es el mejor ejemplo del tipo de libro que no sólo separa la paja del trigo, sino a los pajeros de los que follan, los libritos de los libracos, y, sobre todo, separa a los chicos de los grandes, a los *wanna-be* de los *real thing*. Aquí el verdadero personaje principal es DE-EFE y uno no se olvida nunca de lo arriesgado que es eso. Leyendo *MANTRA* tampoco es posible olvidarse de FRESÁN, porque si tuviera que elegir una sola palabra para definir lo indefinible, para definir, digo, *MANTRA*, ésa es *jugado*.

Fresán se *la jugó* con nada menos que México.

Y con México, se sabe, no se juega. Pero Fresán juega, salta, y se pierde en ese laberinto que, no por casualidad, es la ciudad más grande del mundo. En medio de esa megalópolis caótica (dos palabras fresanianas), donde todo es fragmento y zapping, además de un diccionario psicopático y un 747 que estalla en pleno Zócalo, Fresán encuentra una historia, una prueba de que el realismo mágico puede ser irrealismo lógico, una épica y, sobre todo, un personaje entrañable: Martín Mantra, alias El Mantra, alias Capitán Godzilla, alias Mantrax a secas. Un ser tan camaleón como maldito, el último vástago de una estirpe maldita, que parte como niño genio, circula como cineasta tipo Z y luchador libre enmascarado y termina como guerrillero futurista en un DF postapocalíptico a lo Mad Max.

Si alguien quiso o pudo fusionar a Rulfo con Philip K. Dick, Fresán was the one. Ni México ni Rodrigo son los mismos. Nosotros tampoco. Fresán se la jugó y, como si eso en sí no bastara, terminó ganando.

Llamadme Stingo

Muere William Styron.

Abro y miro sus libros. Me demoro un par de horas. Los coloco todos en una mesa. Nunca leí, pero ahí tengo *Tendidos en la oscuridad*, su primer libro. Lo tengo en inglés: *Lie Down in Darkness*.

Oscuridad.

Quizás la palabra favorita de Styron, acaso su tema. Todos sus libros eran sobre ese largo viaje de la noche a la luz, un viaje que no siempre se completa.

Darkness Visible.

Esa visible oscuridad.

Para Michiko Kakutani, del *New York Times*, toda la obra de Styron estaba ligada a un solo tema:

«la catastrófica inclinación en los seres humanos de querer dominar a otros».

Puede ser.

Pero el Styron que siento más cercano era menos intelectual. No el de *Las confesiones de Nat Turner*, que no pude terminar, donde intenta narrar la esclavitud. El Styron que me interesó fue el Styron-Styron, el Styron esclavo de sus inseguridades. El Styron autobiográficamente Styron. El Styron que no vivió el Holocausto pero pudo conectarse con esa pesadilla. El Styron que recuerda cómo escribió sus libros y que narra el funeral de Faulkner en su libro de crónicas y escritos llamado *This Quiet Dust*. El Styron del final, recordando sus comienzos, su adolescencia y su madre que muere, en *Una mañana en la costa*. El Styron Premio Pulitzer ahogándose en las oscuras aguas de la depresión y confesando cómo una música lo salvó de no matarse en *Esa visible oscuridad: memorias de una locura*.

«Se ha desvanecido cualquier sentimiento de esperanza, toda idea de futuro, es la desesperación lo que apabulla mi alma, una situación de herido ambulante que vive pegado a su lecho de clavos dondequiera que vaya, moviéndose de tortura en tortura, ordalías indistinguibles de nebuloso horror, este suplicio sin fondo, un simulacro de todo el mal de nuestro mundo, la desesperación más allá de la desesperación».

Leí *La decisión de Sophie* por ahí por 1981, intrigado por la película que estaba por estrenarse.

En esa época leía más bien los best sellers en boga: Sidney Sheldon, Harold Robbins, Irving Wallace. La portada del paperback decía *best selling author*, pero se refería a que la novela había vendido mucho, no que fuera lo que ya se denominaba peyorativamente «un best seller».

Ingresé a ese libro esperando acción, sexo e intriga. Y lo encontré, pero de una manera como nunca lo había visto. Styron no era igual al resto, su manera de narrar era muy distinta y, para mi sorpresa, Sophie, a la que puse la cara de Meryl Streep, porque sabía que ella iba a ser Sophie, no era la protagonista. El protagonista era una voz. Un narrador en ciernes. *Call me Stingo*, decía al segundo parrafo, a lo *Moby Dick* (después sabría que ese guiño a «Llamadme Ismael…» era el comienzo del libro de Melville). Stingo. Nunca sabemos el nombre de Stingo. Sólo su voz y que es un joven y que quería ser escritor pero no tenía claro de qué escribir.

Lo que me pareció curioso es que este libro serio, importante, era entretenido. *La decisión de Sophie* era sobre la oscuridad, la muerte, la soledad y el no poder borrar el horror del pasado. Pero se dejaba leer. Se leía solo. Tanto que me lo devoré. Era tan apasionante como un best seller y, sin embargo, de paso, te llenaba de emociones. Recuerdo con claridad, casi como si estuviera viendo una vieja película casera, la imagen de mí mismo leyendo el final de esa novela. Me acuerdo del olor del pasto y de la piscina y de la temperatura al final de la tarde. Y recuerdo lo asustado y fascinado que estaba al darme cuenta que ese final tan simple había logrado que me salieran lágrimas, ahí, en mi casa, tirado sobre una toalla, el ruido de una abeja arriba del agua celeste.

Así que los libros también podían hacer llorar.

Al parecer, sí.

Y eso que yo no lloraba.

This was not judgement day; only morning. Morning: excellent and fair.

Ése es el final. Un final que no era un final; apenas un comienzo. Un volver a partir.

Este no era el día del juicio; sólo la mañana. La mañana: excelente y clara.

Stingo cree que no podrá soportar todo el dolor, todo lo que ha visto, todo lo que ha perdido, todos aquellos que han partido.

Releo el comienzo y el final, ambos subrayados de *Sophie's Choice* . No es el mismo libro que leí hace tantos años atrás. Esta edición es de tapa dura, del Modern Library of America, y me acuerdo que la encontré luego de recorrer cuatro librerías de Washington DC, una tarde que leía, en e l *Post*, que Styron estaría, a las seis de la tarde, leyendo y conversando en la Biblioteca del Congreso.

Mi edición de *Sophie's Choice* está ahora dedicada. No hay como tener un libro clave para uno firmado por el autor que lo escribió.

Escuela de escritores

Hace unos días terminé *Old School*, la primera «novela» de Tobias Wolff. El libro apareció en Estados Unidos hace más de seis meses, pero, por esos motivos que uno no siempre entiende o tiene claros, me demoré en encontrar el espacio mental para leer con la tranquilidad necesaria un libro tan pausado, y a la vez tan ágil, como éste (¡ah!, tantos libros y tan poco tiempo).

En Estados Unidos, la aparición de un nuevo libro de Tobias Wolff siempre es un evento, aunque un evento literario. A diferencia de acá, no todos se enteran, pero sí lo hacen aquellos que están interesados (que es lo que importa). Sucede que los cuentos y memorias de Tobias Wolff han sido traducidos y publicados en un tono menor por Alfaguara. Pero para un extranjero, eso no basta.

Wolff, en castellano, no ha conseguido convertirse en una estrella, tal como sus dos amigos «dirty realists»: Richard Ford y Raymond Carver. El propio Carver escribió sobre el trío en un sentido ensayo sobre la amistad y los territorios comunes. Lo que Carver no pudo anticipar es que, en nuestro mundo, ser amarillo es clave. En efecto, tanto Carver como Ford llegaron a nuestras librerías bendecidos por la colección Panorama de Narrativas de Anagrama, alias la mafia amarilla. El tercer amigo fue omitido por la mano mágica de Herralde o, quizás, algún agente apostó mal. No lo sé. El asunto es que Wolff casi no existe en el mundo hispano. Una pena. Da lo mismo porque, de los tres (y vaya que los tres son grandes, al menos para mí), sin duda que Wolff es el más desenchufado.

Además, y a diferencia de sus dos amigos, el que tiene menos imaginación. Su libro canónico es *Vida de este chico*, sus memorias de infancia. Poca gente ha llegado tan lejos con tan pocos recuerdos.

Compré *Old School* en una librería por la cual Wolff había pasado dos días antes. Lamenté mi mala suerte de no haberlo visto en persona y escucharlo leer (en USA, cuando aparece un libro, el autor se dedica a leer y no a latear con declaraciones o sudar en lanzamientos). Reconozco que me gusta conocer a los autores que admiro y, aunque tiendo a no hablarles si me toca conocerlos en una librería, sí les pido autógrafos. Tengo muchísimos libros autografiados. Para mi sorpresa, la librería del balneario de Capitola, cerca de la ciudad universitaria de Santa Cruz, al norte de California, había tenido la buena idea de

solicitarle a Wolff que firmara una docena de libros. Compré uno firmado. No dedicado pero, al menos, firmado. Y al mismo precio que aquellos que estaban en blanco. Soy de la idea de que aquel que lee, siempre lee lo que tiene que leer en ese momento. Mejor dicho: lee en sincronía. Uno no sólo lee lo que quiere leer, pero, cosa rara, termina leyendo lo que necesita. Quizás compré *Old School* antes de tiempo, pero lo leí en el minuto correcto. Desde luego, lo leí después de terminar un libro nuevo y de sobrevivir a la vorágine (y la vergüenza) de sacar una novela a la calle. Lo insólito es que el libro es sobre la imposibilidad de inventar y, dos, acerca de lo inútil que resulta escribir sobre escritores. Dos temas que me estaban rondando.

«Es imposible escribir sobre aquellas vidas que producen escritura», sentencia Wolff en *Old School*, que al final salió en español, vía Alfaguara y no Anagrama, como *Vieja escuela*, aunque el libro, ambientado en un colegio tipo *La sociedad de los poetas muertos*, donde todos los chicos desean ser escritores en vez de rockeros (esto sucede, claro, a comienzos de los sesenta), no indaga

en otro tema que el querer ser escritor.

Pero ahí está el truco. *Old School* no intenta explorar la mente del escritor ni mostrar cómo se escribe. No. *Old School* es sobre una serie de chicos que, más que escribir, desean ser escritores.

Una cosa no tiene necesariamente que ver con la otra. Cualquiera que haya asistido a un taller literario sabe que hay mucha más gente que desea ser escritor que aquellos que realmente saben o quieren escribir. Las falsas memorias de Wolff se centran en un mundo cerrado, donde falta el aire y las opiniones del mundo real. Un mundo tan viciado y pequeño que altera la perspectiva. Para más remate, el colegio era de puros varones. «Al no poder competir por una chica, competíamos por el honor literario».

Uno de aquellos honores era ser el alumno privado de un famoso autor. Ernest Hemingway está a punto de visitar el colegio y todos desean ser su discípulo. En un mundo así, claro, los errores y la corrupción sólo pueden florecer. El narrador sin nombre de *Old School* no encuentra otra vía que plagiar un cuento de una escritora joven (que, dos años más tarde, deja de ser escritora) para lograr transformarse en lo que quiere ser: un escritor o, más importante, alguien que se destaca, alguien que poco tiene que ver con aquellos que dejó atrás. El cuento falso le queda bien y le permite acceder a Hemingway. Al menos, por carta.

Es curioso que, en medio de toda la polémica que desató *En mil pedazos*, las memorias «no exactas» de James Frey, Tobias Wolff, que nunca había escrito una novela en su vida, aparezca justamente ahora con un libro de memorias, con claras exageraciones e inventos, que él ha tildado, en todo su derecho, como su primera novela. Wolff, que tiene un oído perfecto y esa capacidad que poseen ciertos norteamericanos para captar lo que está en el aire, se dio cuenta de que, en la era de Bush y de un neopuritanismo, quizás no era conveniente editar un nuevo volumen de memorias.

Vieja escuela es, de alguna manera, el tomo que faltaba entre *Vida de este chico y El ejército del faraón*. Wolff ha precisado, en diversas entrevistas, que esta novela, extremadamente autobiográfica y personal, tiene una buena cantidad de invento y que, por eso mismo, por no querer estar a merced de «la memoria real», se dio un gusto (un gustazo, la verdad, porque la novela supera cualquier novela y cualquier memoria) y se lanzó a escribir una novela «muy real» sobre el ansia de narrar y de querer transformarlo todo, pero todo, en una historia.

El libro, además, explora un tema algo en boga por estos días: el plagio como única manera de encontrar la gloria por la que luchas. Wolff no necesita plagiar a nadie. Es más: buena parte de lo mejor que se ha escrito post 1980 es gracias al «minimalismo máximo» de los cuentos de Wolff. No es que Wolff sea minimal porque en sus cuentos suceden pocas cosas, sino porque sabe que condensando se abarca más. *Vieja escuela*, sea ficción o no-ficción ficcionalizada, es un libro de escritores que supera el gueto de los escritores y, más que teorizar, emociona porque Wolff tiene claro que un autor se forma no tanto leyendo, sino superando sus carencias y tratando de encontrar su lugar en el mundo.

Quizás lo más sorprendente de la «novela», aquello que más asombra y hasta cuesta creer, es que en ese colegio privado de Nueva Inglaterra, un colegio muy a lo John Irving, casi todos quieren ser escritores. Más raro aún: todos leen. Leen por competencia, leen para ser el chico con más poder, más sociable y querido. En el colegio de Wolff, aquel que no lee no existe. Cualquiera que hoy se pasea por un colegio privado o, peor aún, una universidad de elite, capta que ahora aquellos que leen

son la excepción a la regla. Este mundo que tan bien retrata *Vieja escuela* es claramente un mundo que se fue. Es un tiempo perdido. El mismo autor lo ha precisado: «Los escritores eran para nosotros el equivalente a los rockeros de ahora».

Vieja escuela, por lo tanto, se alza como un curioso «libro de jóvenes», de jóvenes de corbata y chaqueta que asisten a un colegio a lo *Rushmore*, contada por alguien que ya no es joven. La novela-memoria está narrada desde el ahora, desde la era del Messenger y el iPod. Es la novela de un joven que está dispuesto a cualquier cosa con tal de ser un escritor y que cree que nunca lo será. Quizás esa es la jugada maestra de Wolff: tal como en los grandes thrillers, lo fascinante de esta novela es que uno sabe más que el propio chico. Sabe que sí se transformará en un escritor a la altura de… bueno, de Tobias Wolff. El narrador —que no tiene nombre— cree que carece de lo necesario para ser un escritor, pero al ir leyendo y al ir fijándose en las cosas que el joven-que-fue hace o deja de hacer, queda más que claro que al chico pobre becado en el colegio de ricos le sobra talento, pero le falta algo que, con trabajo y algo de suerte, podrá conseguir: autoestima.

¿Cuántos escritores —escritores de verdad— puede haber en un colegio como el que describe Wolff? ¿O cuántos puede haber en un taller o en una escuela o en una universidad? Si cinco amigos se juntan a hablar de libros, ¿cuántos de ellos son escritores y cuántos son notables y creativos lectores? Esto también se puede ampliar a un país: ¿de verdad hay tantos? Wolff entiende la competencia, la codicia y la fantasía de aquellos que aún no cruzan el umbral del libro publicado y que creen que, una vez que tengan el libro, serán otra cosa de lo que son. Wolff, además, es cáustico y certero al entender que escribir bien puede ser una manera de ascender socialmente. Tal como *Wonder Boys* , de Michael Chabon, traducida, claro, por la intolerable Anagrama como *Chicos prodigiosos, Old School* es el tipo de novela que debería leerse antes de ingresar a un taller o antes de transformarse en escritor.

El arte de sanar

Termino de leer antes de aterrizar *My Own Country*, del Dr. Abraham Verghese. Doctor, médico, como Chéjov. Un doctor que escribe. Me caen bien los doctores. Mi abuelo era doctor. La gente los admira, les tiene fe, confía en ellos. Verghese es doctor y escribe. Pero sigue siendo doctor.

Atendiendo. Salvando. No cree que tiene que vivir de la literatura. Sabe que salvará más vidas con la medicina que con sus libros. Verghese escribe libros de no-ficción. Sobre sí mismo. Sobre su profesión. Verghese no se enfrenta con la muerte literaria, se enfrenta con la muerte a cada rato. *My Own Country* es acerca de cuando partió. Un médico hindú, nacido de etíope, abandonado en un pueblito de Tennessee, justo cuando estalla la crisis del sida. Lo que le

toca es ayudar a morir a los que no puede salvar.

«I suppose every doctor at some point sees himself or herself reflected in the patient seated opposite, every doctor begins to ask what blind luck has resulted in being the listener and not the reciter of the horrid tale being told, what would it be like to the patient?».

Del Dr. Verghese también he leído *The Tennis Partner* . Un doctor, recién separado, llega a una ciudad un poco más grande, El Paso, y a un hospital mejor. Entabla amistad con un internista. Juegan tenis. Se cuentan sus vidas. Pero David, su contricante y cómplice en la cancha, es alguien que debería ir al médico. Es un cuasi médico que quiere ser médico porque cree que eso lo puede salvar a sí mismo. Además, puede recetarse pastillas. David está total e irreversiblemente dañado. Pero Verghese no se da cuenta. Tanto años como doctor y no fue capaz de salvar a alguien cercano.

«Why take your life unless you believe death is a transformation to a more agreeable state? And how can you even think *agreeable state* unless you also imagine some particle of yourself surviving to witness the change. David shoved aside the hands that reached to help him, and instead with his shotgun blasted through the brick wall he had come up against. In so doing he made his final assertion: *I walk alone»*.

Verghese, capta, sabía más del cuerpo que del alma. Pero al menos es capaz de contar una historia. Hay ciertas historias que sí ayudan a salvar. Con *The Tennis Partner* se salva a sí mismo, resucita a su amigo y, de paso, capaz que salva —por un rato— a algunos de sus lectores.

El avión despega y la escala queda atrás. Leo, en media hora, unos apuntes o frases para el bronce de Chéjov que fueron recopilados en *Sin trama y sin final: 99 consejos para escritores*, un libro tipo autoayuda que, no tengo claro por qué, siempre me atraen, aunque más como placer culpable (entre ellos, *Carta a un joven novelista*, de don Mario VLL, y, sobre todo, *A Writer's Reality*, conferencias sobre «cómo lo hice» del mismo Vargas Llosa, que nunca ha sido editado en castellano y, por cierto, el gran libro de cómo convertirse en escritor: *El pez en el agua)*.

¿Sirven?

Yo creo que sí y que no, pero son un agrado. Siempre es interesante leer esos libros «sobre cocina». Ya que estoy en el tema, *On Writing*, de Stephen King, está por allá arriba en la sección Libros para Talleres Literarios. Sigo: *París era una fiesta*, de Hemingway, es, en el fondo, un

libro

de recetas, aunque es mucho más, por cierto *; One Writer's Beginings* , de la sureña Eudora Welty, es un texto casi obligatorio, no tanto por lo que uno aprende, sino porque, después de leerlo, uno entiende que quizás la única escritora es ella y que uno nunca lo será. El libro de la Welty es corto, breve, y está dividido en tres secciones:

Listening (escuchar).

Learning to see (aprender a mirar).

Finding a voice (encontrando una voz).

Leí ese libro después de publicar mi primera novela y quizás sí me sirvió. Me gustó eso de más que tener una voz, uno la encuentra. Pero no la encuentra en la calle. La encuentra primero escuchando y mirando. Y leyendo, claro. Leyendo a gente como Eudora Welty.

Quizás me gustan este tipo de libros *(The Art of Fiction*, de John Gardner; «part of our interest as we read is in learning how the world works») porque, por un lado, son imposibles: es imposible contar cómo se escribe y, por otro, porque, a pesar de eso, uno cree que puede aprender. O, por decirlo de otro modo, que uno podría cambiar sus hábitos. Lo cierto es que no. Cada uno tiene su método, sus mañas, sus formas. Pero es fascinante leer lo que hacen los otros. Cómo lo hacen. Por qué.

Subrayo esta frase de Chéjov que es un trozo de una carta:

«Nunca se debe mentir. El arte tiene esta grandeza particular: no tolera la mentira. Se puede mentir en el amor, en la política, en la medicina; se puede engañar a la gente, incluso a Dios; pero en el arte no se puede mentir».

También me topo con ésta:

«Dios mío, no permitas que juzgue o hable de lo que no conozco y no comprendo».

No ir de picnic, como se dice. No escribir de lo que no sabes. Esto es una valla complicada que dan ganas de saltarse, pero siento que es cierto: no se puede hablar de lo que no se sabe. La tentación es grande. Aventurarse en un viaje literario o fílmico donde todo es ajeno, donde la gracia de la expedición es justamente aprender, ver cosas por primera vez. Pero eso se puede hacer en la vida real. Ahí es

donde hay que hacerlo. O para eso se lee, se va al cine. Pero no se puede escribir o filmar acerca de un tema ajeno. A lo más, puede haber elementos «secundarios» levemente distantes.

No todo tiene que ser autobiográfico. Dios mío, no lo permitas, como diría Chéjov. Pero sí tiene que ser personal.

Sólo tiene que ser personal, si no para qué. Crear es como cuando una charla tonta e intrascendente se transforma, sin anunciarse, en una conversación intensa y obscenamente personal.

Esto parece una puta frase para el bronce.

Tengo que pararla con esas frases. Nada de definiciones. Menos mal que Zambra ya no está de crítico. La última vez me dio como caja por frases como ésas. Yo no me di cuenta. Tengo tantas frases tipo sentencias. No sé. Tendría que ir a *Cortos*, releerlo. Leerlo, digamos. Leerlo alguna vez.

Personal. Tiene que ser personal, sí. Te tiene que tocar. Te tiene que dar pánico escénico. Te tiene que dar vergüenza ajena. Tienes que olvidar de inmediato lo que escribiste o filmaste. Prefieres no tocar el tema. No volver a hablar de eso. De tus libros. No volver a leerlos. Expulsarlos casi sin darte cuenta. De repente echarte una vomitada. Llorar en un baño de la sala de espera donde estás escribiendo porque de repente, puta, algo hizo conexión. Qué. Da lo mismo. Sigue. Ojalá

arrepentirte, sobre todo arrepentirte, pero ya es demasiado tarde. Too late, pal. Ya está en la imprenta. Ya te leyeron. Así que callas, tratas de olvidar, piensas en lo bueno: ahora hay un personaje más en el mundo.

Un libro más.

Un libro tuyo.

Narrar

Because what the writer does is create a world that he would like to live in. You like the people you create. You like what they wear, where they live, how they talk, and it gives

you a chance for some months to live in that world.

WOODY ALLEN

¿Una profesión peligrosa?

Dicen —insisten— que esta profesión es una mierda.

Que se sufre. Que todos se suicidan, se alcoholizan, se mueren de hambre, de envidia, de excesos.

Una profesión peligrosa, en palabras de Frederick Busch. *A Dangerous Profession: A Book About the Writing Life*.

¿Será para tanto?

Quizás el secreto sea que el *writing* sea parte de *the life* y no que todo sea *a writing life*. No colocar todos los huevos en el mismo canasto. Quizás eso es tener huevos. No sé. Es bueno tener una vida a pesar de ser un escritor. Intentarlo, al menos. Y que esa vida sea una vida parecida a la que uno quiere. Claro que, como dice un amigo, para eso tienes que tener, uno, una vida, y dos, saber lo que quieres.

Yo, más o menos, sé.

Que no te jodan. Y no joder.

Algunos creen que publicar un libro o estrenar una película es joder. Es meterse en la vida de los demás, es transgredir, es revolverla, es asaltar a mano armada, es cometer un acto poco menos que criminal. Yo creo que es algo personal. Y lo peor que puede pasar es que sea mala. Y no es un crimen. Quizás alguien podrá sentirse estafado, engañado, decepcionado.

Pero es sólo un libro.

Es sólo una película.

El que debería quedar mal es el autor. Pero tampoco es para tanto. Los libros y las películas y los discos se hacen antes. Publicarlos es el tramo final. Es la despedida. Es el fin.

A veces, lo mejor de publicar/estrenar es sacarlo fuera.

Expulsarlo.

No digo que la vida de un escritor tenga o sea o deba ser tranquila

como un lago. Pero tampoco es necesario que uno sea *Touched by Fire* , como el libro de ensayos de autores malditos de Kay Redfield Jamison, que es bipolar y sabe de lo que habla. Quizás sea verdad: no hay creador sano.

Pero no todos tienen que ser tan, tan enfermos.

Para esto está la creación: para obtener un poco de paz.

Un poco de control.

¿Una profesión peligrosa?

No creo. Tampoco es una profesión.

Es, supongo, una vocación.

El color de la tinta

Mucho antes que se me ocurriera ser escritor, antes que me tocara la (mala/buena) suerte de hacer la práctica en la sección policial en un tabloide, la figura del periodista me atrajo como héroe.

Héroe y antihéroe, al mismo tiempo, dos por uno, sí y no.

Sucede (así lo veía, al menos) que el periodista (el reportero, mejor) era un tipo que descubre y resuelve casos, salva gente, pega combos y, además, como si lo otro fuera poco, escribe. ¿Qué mejor? Por un lado, el reportero era un intelectual (escribía, pensaba, vivía para contar), pero, por otro, también era un hombre de acción. Era un sabio y una rata. Decía la verdad y contaba mentiras.

Era libre y, a la vez, un pobre empleado.

Yo siempre quise ser reportero.

A mí ser escritor no me costó, surgió casi de la noche a la mañana, llegó en forma inesperada.

Ser periodista, en cambio, fue toda una odisea. Eso me hizo valorar aún más la profesión. La profesión más exótica, y envidiable, del mundo. Mientras muchos de mis compañeros de periodismo soñaban con escribir la gran novela chilena y aparecer en la prensa a través de columnas de opinión (y en entrevistas donde ellos eran el centro de la atención), yo aspiraba a ser el reportero que los entrevistaba. Pero algo sucedió. La pirámide invertida se me puso en el camino y la única vía que me permitió avanzar pasaba, necesariamente, por la ficción.

Pero esa es otra historia. O es la misma.

Es quizás la única historia, pues es la mía.

Antes que ingresara a trabajar a un tabloide como reportero policial (estuve ahí apenas un verano caluroso y extremadamente seco), mi disco duro ya estaba formateado para creer que toda experiencia periodística era, en rigor, una aventura.

Una gran historia.

Algo así como una película.

Era tal mi necesidad de ser un héroe, de justificar todo el esfuerzo que implicó finalmente ingresar a periodismo, que, ahora lo percibo, mi primera experiencia de reportero se iba a transformar, necesariamente, en la génesis de una novela. De cualquier novela. En ese momento no lo sabía, pero ahora lo sé. Me pudo haber tocado el turno de madrugada en la tele preparando el noticiario del matinal, o trabajar en una radio en el sur, o quizás ser fotógrafo de vida social, cronista de hípica, periodista de la Revista de Libros, reportero de las páginas rojas. No creo que eso hubiera alterado mucho las cosas. El tema sí, pero no la esencia. Lo que yo quería hacer era escribir sobre periodistas. Narrar la profesión, el día a día, desde adentro. Y lo iba a hacer, pasara lo que pasara, eso siempre lo tuve claro.

Era asunto de tiempo, no más.

Yo ya estaba preparado. Más que preparado.

Varios años después de haber finalizado esa práctica periodística en un diario, *Las Últimas Noticias*, tan rasca como intelectual (no el farandulero de hoy), mucho antes que volviera a pensar en

los personajes originales que terminaron siendo la base de *Tinta roja* , yo estaba con la idea de escribir algo distinto a lo que ya había desarrollado. Quizás una novela tipo cine negro. Leí a Ellroy y a Chandler y vi mucho Tarantino y demasiado Scorsese y, ya más cercano, a los escritores de la ficción-pulpa criolla: Méndez Carrasco, Gómez Morel, Luis Rivano.

Por ese entonces, además, habían salido un par de novelas de detectives chilenas. Las novelas de detectives son, casi siempre, novelas negras. Las leí y me pasó algo curioso: no me las creí. Sucede que, como reportero, me había tocado salir con detectives privados y lo único que hicimos fue seguir a gente infiel. Estábamos horas frente

a moteles con techos de coirón y piezas con jacuzzis y espejos.

Los detectives eran menos interesantes que sus pares norteamericanos. Nada de Philip Marlowe aquí.

Los detectives reales eran, más bien, ex CNI. Personajes dignos de novela, sin duda, pero para que una novela negra funcione, estos personajes marginales, fisurados, solitarios, deben tener un cierto corazón. La CNI, se me ocurre, y la dictadura, en general, arruinaron el florecimiento del género negro en Chile. Andar con pistolas, husmear, seguir a la gente sin que ellos se enteren, no eran actividades que uno podía delegarle a un personaje así como así.

Hasta que un día, aislado en la playa, tratanto de escribir una novela llamada *Juntos y solos* (que terminó con el nombre de *Por favor, rebobinar)* , leí, con cierta devoción y ansiedad, *El pez en el agua*, de Mario Vargas Llosa. Sin esperarlo, tropecé con sus experiencias como reportero policial.

Este pasaje, corto, me hizo sonar una alarma. Vargas Llosa relataba el mundillo de los reporteros, del barrio de La Colmena, en el centro de Lima, de la bohemia nocturna que acompañaba el fin de cada edición. De pronto, mi memoria se inundó de historias, de recuerdos, de ese corto verano que ahora me ofrecía mil posibilidades.

Lo primero que hice, luego de anotar mis ideas, fue releer dos novelas de Vargas Llosa donde el periodismo está muy presente: *Conversación en la Catedral* y, sobre todo, *La tía Julia y el escribidor*.

Tinta roja, de algún modo, es mi novela de cine negro sin detectives. Digo cine negro porque, si bien su inspiración es la novela negra, también lo son las cintas de detectives baratos. Cintas B, donde el diálogo es vital y el olor de la calle inunda la platea. Es, creo, el mismo mundo, la misma atmósfera. Un mundo masculino, hamponesco, gansteril. Humphrey Bogart, quizás, no se encontraría a gusto en Santiago, pero Saúl Faúndez, el cínico y canallesco viejo reportero de *El Clamor*, sí.

Años después vi la versión fílmica de *Tinta roja*, a cargo de Francisco Lombardi; no me llamó la atención que Giovanna Pollarolo, la guionista de la película, haya bautizado a Alfonso Fernández, el joven practicante, como Varguitas. Nunca le había contado la génesis de la novela, pero me alegró que ella fuera capaz de darse cuenta de dónde emanó todo.

Gabo y yo:

un largo y sinuoso camino

Antes de que yo fuera un parricida y «odiara» a García Márquez, quise ser como él.

Ya, lo dije.

Una aclaración: no quería ser un escritor como GGM ni quería usar una guayabera como GGM.

Lo que deseaba en forma desesperada era ser un periodista como él lo había sido. Soñaba —

necesitaba— escribir crónicas como las suyas. Estaba enfebrecido con su manera de narrar.

De narrar historias reales, no mágicas. Historias de náufragos, de tipos a los que los van a matar en forma anunciada.

Partí, claro, imitándolas.

Pero eso fue antes, cuando era joven e indocumentado.

Tanto he leído de mis sentimientos anti García Márquez que, por un instante, me los creí. Algo aporté yo, claro. No es hora de venir a hacerme el inocente. Mi irritación hacia sus imitadores y a ese software que, sin querer, él creó para fascinación de los cultores del kitsch y el lugar común contribuyeron a la confusión. Algunos insisten en que soy algo así como el líder de un movimiento fundamentalista cuyo fin no sólo es exterminar al veterano escritor, sino instaurar una república autónoma e hiperrealista, repleta de McDonald's y Blockbusters, donde las abuelas no pueden volar, los tucanes deben quedarse callados y se prohíba la venta de todo objeto remotamente folclórico a menores. Esto no es así. Bueno, no es *tan* así. Algo de esto es cierto, sin duda; a estas alturas del nuevo siglo, la gente puede ser tonta pero no por eso menos mediática.

Mi «delito» fue coeditar, junto con mi compatriota Sergio Gómez, una dispareja y, sin querer, misógina antología de cuentos de autores latinoamericanos contemporáneos de fines del siglo XX que llevó el divertidillo e ingenioso nombre (el nombre fue mío y, sí, fue ingenioso, para qué andar con cosas) de *McOndo*. El puto libro vendió algo, fue destrozado y ridiculizado en España, se convirtió en un objeto de disputa en la Academia, donde provocó más asco que interés. Al menos, al comienzo.

En todo caso, un dato para la causa: el libro está agotado y se quedará así. El prólogo circula por Internet, pero la antología me trae tan malos recuerdos que la he castigado al destierro.

Una aclaración tan obvia que se resbala: sin Macondo no hay *McOndo*. Las innumerables imitaciones de *Cien años* (de soledad, digo) pueden considerarse un homenaje, pero no hay mayor halago, dicen, que la sátira. Para zanjar este tema: *McOndo* es la contraparte exagerada de Macondo; la verdad, como siempre, está en el medio.

Otra cosa: para que exista un parricidio debe haber un hijo, un padre, algo no resuelto y mucha sangre. En mi caso falta la sangre. Y, sí, claro, existía algo que no estaba resuelto. No me siento el hijo de GGM, no es para nada mi padre, y, sin embargo, a veces me percato de que su DNA está en mi sangre.

Un padre siempre marcará al hijo: para bien, para mal, por omisión. Se supone que yo sé de esto: es, según la crítica, «mi tema». Puede ser. Trato de no pensar en cuáles son mis temas o mi estética.

Un narrador muy inteligente puede terminar con un libro lleno de ideas. En todo caso, se sabe: es apabullante la cantidad de energía que un hijo puede gastar para tener a su padre cerca. Todo esto tendré que conversarlo algún día con un psicólogo. O quizás no. Porque, de a poco, mi lazo con este súper-giga-megastar que es GGM ha ido limpiándose. Paralelamente, y no creo que de casualidad, la relación con mi propio padre mejoró tanto que hoy el que tengo enfrente poco y nada tiene que ver con aquel ser que tanto temí, eché de menos o necesité. Las cosas no cambian porque sí; cambian cuando uno logra cambiar. Y uno sólo cambia escribiendo, leyendo, filmando.

Parricidio es una palabra fuerte que encierra algo innegable: es un acto que sólo puede producirse entre dos personas muy, pero muy cercanas. Para que el asesino exista, antes tuvo que existir el padre. Ese fue, sin duda, mi caso. Antes lo quise matar (¿para independizarme?, ¿para existir?, ¿para llamar la atención?); ahora, simplemente, deseo leerlo y aprovechar lo que me pueda enseñar.

El día que GGM ganó el Nobel yo estaba algo desesperado y no creía mucho en mí mismo. Tenía dieciocho años, mi familia se había ido al carajo y era el único de mi clase que no fue capaz de ingresar a la universidad. Yo quería periodismo o periodismo, no había otra opción. Tenía malas notas y no sabía muchas matemáticas. En esa época en Chile era obligación estudiar periodismo para ejercer de reportero y, para más remate, sólo existían setenta y nueve cupos en todo el país.

Yo en ese entonces no quería ser escritor ni pensaba serlo ni conocía gente que tuviera la ocurrencia de dedicarse a algo tan extraño como narrar para vivir.

Ese año 82, entonces, iba a un preuniversitario en la mañana y en las tardes iba al cine. Escribía crónicas que enviaba a periódicos y revistas que nunca eran publicadas. Ese año, de puro aburrido, me dediqué a leer. Mi español ya estaba suficientemente bueno como para entender el lenguaje de los escritores latinoamericanos. Donoso me parecía complicado y plagado de casas sin ventilar y viejas decrépitas; Carlos Fuentes, por otro lado, era la pedantería misma y no era capaz de entender ni una línea. Vargas Llosa, en cambio, me dio vuelta. No lo podía creer. Quedé fascinado —por la cercanía, por la manera como pude indentificarme— con *Los cachorros, Los jefes, La ciudad y los perros* y, sobre todo, *La tía Julia y el escribidor*. Yo deseaba ser como Varguitas y trabajar en una radio o, no sé, en la crónica policial. Manuel Puig cayó en mis manos gracias a sus portadas eróticas y a sus títulos pop y, si bien no entendí nada de *Pubis angelical* (me encantó, eso sí, el título), me sorprendió gratamente *Boquitas pintadas* y quedé sorprendido con la estructura de *The Buenos Aires Affair*. Mi novela favorita, hasta ese entonces, era *Sobre héroes y tumbas* y mi meta era conocer Buenos Aires y el Parque Lezama (OK, era joven, qué esperaban). También leía mucho a Harold Robbins, Irving Wallace y me leí dos veces *Hombre rico, hombre pobre* . Esos escritores sí que narraban y, de paso, uno podía pajearse con sus exageradas escenas de alcoba.

Un escritor se forma tanto por lo que lee como por lo que no lee. Como yo no quería ser escritor ni me movía en círculos literarios, me salté a Cortázar, Borges y García Márquez. En el colegio me asignaron *El coronel no tiene quien le escriba*, pero no lo leí, la chica de la cual estaba enamorado me lo resumió y, con inventiva, pude sacarme una nota decorosa. Pero ese año 82, en una librería de viejos, encontré un libro del mismo autor que se llamaba *Crónicas y reportajes*.

El librito no era usado pero la edición, de Oveja Negra, dejaba mucho que desear. Rápidamente se transformó en mi libro favorito y, de tanto leerlo y memorizarlo, comenzó a desgajarse. Mi crónica

preferida fue, por cierto, la que más me identificó: *¿Por qué va usted a matinée?* Yo estaba asistiendo casi todos los días a la matinée y, tal como lo estipulaba GGM, iba solo y me sentaba en los sectores laterales:

«Si a un verdadero cineísta se le dice en la calle que una película es

insoportablemente mala, asistirá entusiasmado a la próxima exhibición, para convencerse de que es mala en realidad».

Yo usaba más la palabra cinéfilo a la hora de autodesignarme (¿cineísta?, cinépata, por lo menos, pero ¿cineísta?), pero bueno, quizás así se definía a los adictos al cine en Colombia, pensé. Me gustaba cómo GGM opinaba en medio de la crónica. Esto no es pura noticia, era algo más. «Parece como si las pisadas sonaran menos en el piso alfombrado, pero la realidad es que quienes asisten a la proyección de esa hora procuran, inconscientemente, pasar inadvertidos».

Cierto. Esa era mi meta en esos tiempos: pasar inadvertido.

Si entraba a periodismo, me prometí, quería escribir crónicas exactamente como ésa. Por eso cuando, a la salida de una función de matinée, vi el titular de *La Segunda* anunciando que GGM

había obtenido el Premio Nobel, sentí que, de alguna manera, ese premio era mío. Estaba orgulloso.

Yo tenía ese libro en mi mochila, yo lo había descubierto. Quedé algo impactado al comprobar que no era el único que lo había leído.

De alguna extraña manera, GGM me ayudó a pasarme a la ficción. En la Escuela de Periodismo, todos los ejercicios prácticos los escribía como crónicas de GGM. En vez de usar la pirámide invertida, partía con un «Cuando fulano de tal…» e inventaba el resto, imaginándome qué pensó el asesino que mató por encargo o el traficante de droga que iba arriba de un barco. A mis profesores no les pareció divertido.

—García Márquez puede escribir así porque es García Márquez.

Yo les decía que no, que escribía así en los años cincuenta, antes que García Márquez se transformara en Gabriel García Márquez.

—Mira, quizás es un gran escritor, pero no es un buen periodista; inventa mucho.

—¿Y?

—¿Te parece poco? Tú, más que reportero, pareces escritor.

—¿Debo tomar eso como un insulto?

El verano siguiente leí, on the road, en mi primer mochileo por el sur

de Chile, *Cien años de soledad*. Me reí a gritos. Lo terminé, me acuerdo, sobre la Carretera Panamericana, frente a Frutillar.

Mi compañero de viaje, el Gato, se lo sabía de memoria y me iba diciendo: *¿en qué parte vas?,*

¿llegaste al momento en que vuela?

La novela me pareció formidable, pero nunca sentí que era sobre mí, sobre mi familia o sobre mi país. Esta era una novela loquísima sobre un mundo ajeno y fascinante.

Después llegó a mis manos *Crónica de una muerte anunciada* y, poco tiempo después, el primer capítulo de *El amor en los tiempos del cólera* fue publicado en *El Mercurio* un domingo. Quedé tan sobrecogido que partí a comprar la novela al día siguiente, gastando de paso todo el dinero que tenía ahorrado.

Como sucede también con tus padres, con el paso de los años sientes la necesidad de distanciarte de ellos. No sé bien cómo empecé a cansarme de Gabo (de partida, no toleré eso de que le dijeran Gabo o que, peor aún, él aceptara ese apodo). Creo que el momento clave fue cuando me di cuenta de

que para cierta gente que no toleraba, que más bien despreciaba porque, entre otras cosas, temía, GGM era su autor favorito. La ultraizquierda que odiaba la cultura pop de USA y, sobre todo, las películas de Hollywood que me alimentaban a diario, lo alzaba como un ídolo, junto a esos cantautores como «Silvio» y «Pablo». En esa época tenía un compañero de curso, hijo de burgueses, que andaba siempre fumando marihuana y usaba chalecos peruanos que emanaban un cierto olor animal; cada verano mochileaba por países latinoamericanos buscando «la verdad». De Ecuador, me acuerdo, trajo de contrabando varios ejemplares de *Miguel Littin: Clandestino en Chile*. En un principio no me lo prestó, pero igual se lo quité a otro compañero (compañero de curso, aunque el tipo era, por cierto, un compañero y tenía un carné partidista para demostrarlo). Lo leí en dos horas.

Me gustó la idea de asumir la voz de otro al momento de hacer un reportaje. Gran idea, pensé, gran idea. Una idea copiable, además. Pero no me gustó la opción de asumir la voz de Littin. Había visto, en video, en la Escuela de Periodismo, algunos filmes de Littin y me parecía del todo sobrevalorado.

Tampoco me atraía tanta foto con Fidel, tanta ida a Cuba. Estaba

confundido: yo me sentía progre, anti Pinochet, pero estéticamente me sentía muy alejado de esa estética.

Así, de a poco, GGM se fue alejando de mí. Y cuando vi que, por leer a Vargas Llosa, era tildado de «imperialista» en la escuela, y me enteré que, en esta vida, o estabas del lado de Gabo, como me dijo una colorina que era parte de las JJCC, o de Vargas Llosa, opté, sin pensarlo, por el autor de la naranjísima *Historia de Mayta*, una novela que fusionaba en forma magistral el periodismo con la novela.

Luego apareció *La casa de los espíritus*. No hubo otro tema. La aparición de la hipnótica pero tramposa novela de Isabel Allende a mediados de los ochenta fue como el estreno de *Titanic*. No había otro tema y el tema me hacía vomitar. *Cien años de soledad* en Chile, sin culpa, sin permiso, copia pura, asalto a mano armada. Entonces me dije: ¡Basta! Me tengo que alejar de este mundo lo antes posible antes que me atrape, me encierre y me coma.

A medida que pasan los años, uno regresa a aquellos que te apoyaron en tus comienzos. Miro los subrayados que le hice a *Crónicas y reportajes* y vuelvo a sentir la fascinación del que siente que encontró exactamente lo que andaba buscando. Con el tiempo, además, fui captando que una cosa era GGM, otras eran sus libros (libros de todo tipo, libros grandiosos, libros menos afortunados, pero todos libros suyos, propios, inimitables aunque algunos creen que lo son) y otra era la gente que lo apreciaba-amaba-imitaba.

McOndo, desde luego, surgió cuando algunos norteamericanos consideraron que lo que yo escribía no era ni malo ni bueno, sino «poco latinoamericano».

—Podrías ser más García Márquez.

—Yeah, sure.

Mi imagen de GGM empezó a cambiar cuando alguien me dijo que escribía en Apple. Es más, es tan fanático de Apple, tan anti PC, que Apple le envía de regalo cada nuevo producto que inventa.

—No te creo. O sea, escribe en un iMac.

—Eso dicen.

—Se me sube el viejo.

—Sí, cada vez que viaja a California…

—¿Adónde?

—A California, se va de hacha a la tienda Apple. Es adicto a la megatienda CompUSA.

—No te creo.

—No me creas.

Hace unos años atrás ya recibí la invitación de Alfaguara de viajar a Bogotá a presentar mis libros. Lo primero que pensé fue «por ningun motivo». La razón no era la violencia guerrillera, sino el pánico de pisar la tierra de GGM.

—No vayas, es territorio enemigo; en el aeropuerto detectan a los que no son pro Gabo y los expulsan.

—¿Sí?

Pero después recordé que Andrés Caicedo también era de Colombia y que un país que podía crear dos escritores de esa talla era, sin duda, un gran país.

Además, en *Serendipity*, John Cusack busca en forma desesperada un ejemplar de *Love in Time of Cholera* por todo Estados Unidos pues sabe que, dentro de la novela, está el fono de la mujer de su vida.

En Bogotá opté por empezar mi reconciliación con GGM. Estaba en su territorio, no era para nada enemigo, y en cada cuadra había algo digno de Macondo y, por cierto, algo de *McOndo*. Me sentí, curiosamente, en casa.

En un mall del barrio elegante, en Tower Records para ser más específico, me topé con los libros de GGM al lado de los CDs de Blink 182 y los DVDs de Tim Burton. No encontré un ejemplar mejor pegado de *Crónicas y reportajes*, pero sí unos lujosos tomos de toda su obra periodística. No eran del todo baratos pero decidí comprarlos, sentí que era lo mínimo. Agregué al último minuto *Cien años de soledad, Doce cuentos peregrinos y Noticia de un secuestro* . Por los parlantes empezó a sonar *We Are Southamerican Rockers*, de Los Prisioneros.

—Parece que usted es fan de Gabo —me dijo la chica de la registradora.

—Era. Ahora voy a empezar de nuevo. Veamos qué pasa.

La pega de uno

(escribir, ayudar, salvar)

Why do it?

Why write? (in a time when nobody reads…).

But some do. Read. Read a lot.

Read as if their life depended on it.

It probably does: depend on it.

OK, why not? Why not write.

I mean, if you can.

Not everybody is a writer and that, I believe, is a good thing. A *very* good thing. Sometimes I believe there are too many writers around and not enough readers.

Too many writers, too many books, too little time.

Again: why do it?

Why keep on writing —why write in the first place— when so many great books have already been written and not yet read? At least by so many people. At least by me.

OK, so why do it?

Why do I do it?

Let's get personal.

This is personal. *Real* personal.

Writing is personal, almost as much as reading.

I guess it has to do with giving back.

Yeah.

With returning what once was given to me.

I guess it has to with some sort of love but in the broadest sense of the term.

I don’t write to be loved.

No way.

When people say or ask that, I always reply: so what happens if you are not loved? If your book crashed or was ridiculed or panned by the critics? If nobody, not even your «loved ones» reads you?

Does that mean you are less loved?

Does that destroys your self-esteem?

Perhaps one writes or creates to have power.

Not power in the money sense, in the military sense, but in the caotic sense. In a world were one feels it’s quite hard for things to work out the way you want them to, it’s not a bad feeling to encounter some sense of power, of control, and that is what happens when one creates.

To create —to write or to direct— is to tackle and control that caos.

I guess I like that.

I like that «control».

A lot.

Another reason has to do with the opposite of love: death. One usually writes about the past

— *Speak, Memory*— but, at the end, one does it for the future.

When one creates something, one is playing with inmortality

I guess I write because there are certain books (and movies and records) that at a certain moment in time helped me.

Saved me.

Made it easier for me.

Gracias, me salvaste.

Sigo aquí.

Those books protected me.

So in a way what I do is to try to pay back.

Pagar. Devolver la mano.

Maybe its a little megalomaniac. More than a little.

Who the fuck am I to even try to do what other such great artists have done for me?

Yet one tries.

One tries.

Tries to provoke in others what others have provoked in you. And maybe that is what love is? Or tries to be. When one is in love, everything grows and errupts and seems larger.

One even feels Godly.

A writer doesn't write to be loved (maybe some write because they lack it) but, in fact, to spread it.

That is the wierd part.

The psycho part.

The best part.

Writers and artists, in general, work with love, and other strange emotions, but mainly to give it to others.

For me, the artists' path is akin to that of the saints.

We are here to help.

To help others and, of course, as everybody knows, doing that, trying to help others, one ends up helping yourself.

One can see art as an act of love, more than a reason to obtain love or to escape it or to compensate the lack of it.

Art is here not to change the world or make it better o worse. It exists —at least for me— to help.

To help and heal and to make this trip that is called life easier, funnier, safer, less lonely.

Art connects you.

Art makes you feel you have a lot of people (your people-your artists) on your side. Certain books, records and movies make you feel that you are not the only one.

That you are not alone.

Even if you are.

Because you are. For a while.

A long while.

It makes you certain that their are certain people that think and feel like you do.

An artist —at least the narrative ones, but basically all artists— must be able to help you escape this world.

We are, in a sense, drug dealers.

Want some?

We deal with escapism. But the difference ends there. Drugs take you far away and leave you adrift. Great art take you far away but, without you noticiing it, it delivers you deeper into yourself than when you started.

It's a good job.

A great job, when it flows.

But yes, it's a job.

Not a hobbie, not a calling.

A job.

A task.

That is why I was put here.

That's why I'm still here, I guess.

To create images and emotions and scenes and characters that sometimes seems too close to home so people can remember their own past, aleviate their present and, why not, why not shoot for the moon, invent themselves a better future.

Yo hablo español

Yo antes no hablaba español. Tampoco lo entendía, jamás me hubiera imaginado que algún día lo iba a terminar escribiendo. Pero las cosas suceden por algo y lo que me sucedió fue esto: terminé mirando el mundo, y a mí mismo, en español.

Thank, God.

Debajo de todo mi español hay mucho de inglés.

Demasiado, quizás.

Ya no pienso en inglés, ya no sueño en inglés, pero la estructura está ahí, opinando, pauteándome, tratando de transformar ese español inmenso e indomable en una lengua que se parezca a la mía.

Sí, mi lengua natal es el inglés y, a pesar que tengo mucho English en mi disco duro, el idioma por el cual opté es el español.

A veces creo que me inventé una lengua que fusionara las dos.

Pero mi idioma es el castellano.

El español.

Es algo confuso pero al menos tengo claro esto: escribo más en castellano y leo más en inglés.

Esto porque partí hablando inglés y partí leyendo en inglés. *One, two*… Es del todo seguro que casi nunca escribí en inglés. Me faltó el *three*.

¿Qué podría escribir a los diez?

¿Qué necesidad tenía?

La necesidad vino después, y llegó en español. Es raro: el español destrozó mi mundo y, sin embargo, me creó otro. En inglés hablé puras tonteras, que es lo que uno habla hasta los once. En inglés, además, leí puras cosas divertidas. En California leía por placer. Leía porque no deseaba ser menos, porque quería ser igual que el resto, deseaba estar al día, muy al día, up to date. Leía la revista *Mad y Archie* y cómics de *El planeta de los simios*. A veces, cuando se le quedaba en casa, me devoraba, algo aterrado, la revista *Rolling Stone* (mi tío Carlos era hippie y comunista y fumaba pitos y quedó raro después de Vietnam y tocaba los bongos en un bar de Ventura).

Los libros, como me dijo mi vecino y amigo Jay, se coleccionan como los discos. Jay tenía muchos libros. Todos en Encino tenían libros. En mi colegio se leía mucho. El viaje semanal a la biblioteca era rito. A veces nos llevaba mi madre en su Station. A veces íbamos en la Station Wagon de los vecinos. No había casa en Encino sin Station. Todos mis amigos vivían en mi cuadra y todos íbamos a la misma biblioteca pública, y aquel que sacaba el mayor número de libros ganaba.

Todos sacábamos, entonces, muchos libros.

A mí me gustaban los libros de Roald Dahl. *James and the Giant Peach* y *Charlie and the Chocolate Factory*. Años después se hicieron películas y me sentí privilegiado de saber lo que iba a ocurrir.

En el colegio, en tanto, comprábamos libros por catálogo. Esto fue mucho antes que Amazon.com.

Hablo de un suburbio californiano setentero. Mi vida era como *That 70's Show* . Yo soy el hermano

chico que no aparece. Así nos vestíamos, así eran las casas. En el colegio, cada tres meses, llegaban estos catálogos de la Scholastic Books y, ahora que lo pienso, no era más que un truco para estimular el consumismo y crear buenos capitalistas. De nuevo: aquel que compraba más libros ganaba. La primera vez no encargué nada. Unas semanas después llegaron las cajas de libros. Una caja por niño.

Yo fui el único al que no le llegó una caja. Miento: a Eric Grunderman y a mí. Eric Grunderman no leía porque sólo miraba las estrellas (su mamá se fue de la casa) y deseaba ir al MIT como su padre, que era matemático y tenía una computadora inmensa en el sótano. Yo no quería ser como Eric Grunderman, deseaba ser como el resto.

Quería ser cool. Quería leer. Quería tener libros que tuvieran mi nombre en la primera página.

La próxima vez encargué muchos libros.

Encargué uno, me acuerdo, sobre una pandilla que fabrica un submarino y viajan debajo de una laguna que está cerca de la casa.

Pocas veces he sido más feliz que cuando llegaron esas cajas.

Quizás por eso aún hoy leo mucho en inglés. Porque es fácil, porque es un juego, porque me conecta con los demás. Quizás por eso aún hoy compro muchos libros en inglés que me llegan por caja.

¿Cuál es mi libro favorito? No lo sé. Sí sé cuál es el que más odio. *El último grumete de la Baquedano*, de Franscisco Coloane. Yo venía llegando a Chile y me lo hicieron leer. Lectura obligatoria. Lo leí con la ayuda de mi abuelo. Me lo leía en voz alta y me lo iba traduciendo. No entendí nada. En el colegio, después, me hicieron una prueba. Saqué la peor nota del curso. Fue algo intensamente humillante.

Pensé: qué país tan raro, eso que te obliguen a leer. Qué idioma tan raro. Qué gente tan rara.

Un compañero, bueno para el fútbol, me dijo: puta, qué lata leer.

Ahí capté: acá leer no era cool. Y yo, claro, quería ser cool.

Por suerte, me duró poco.

Lo que no se esfumó fue querer dominar el español y, sobre todo, no tener un acento. Al principio dudé que yo pudiera existir-pensar-imaginarme en castellano. Pero mi nuevo idioma resultó ser flexible, acogía más que expulsaba. Yo deseaba ser acogido, pero tampoco deseaba olvidarme de quién era. El español, para mi sorpresa, era capaz de absorber mi inglés y transformarlo en otra cosa.

Mal que mal, ya lo había hecho con el árabe y terminó fortalecido. El español me pareció adelantado y generoso, móvil, volátil, expansivo, democrático y *user-friendly*. Cada uno podía transformarlo a su manera. Aceptaba *upgrades*, acentos raros, giros, incrustaciones y vueltas de tuerca.

Me aceptaba incluso a mí.

A veces se me olvida que el español viene de España. Este idioma de puta madre me parece tan intensa y alucinantemente *americano*, tan absoluta y esquizofrénicamente bastardo, heterogéneo, nuevo e impuro como… como América. Como yo. No es raro, pienso, que los dos idiomas del siglo que partió son los que se hablan en este continente nuevo. El futuro viene bizarro, abigarrado, multicolor. Uno va a Tijuana, a El Paso, a McAllen o Mexicali, a Ciudad Juárez y Matamoros y capta que la frontera no es de cristal, es oral; y esa frontera se está cayendo, digan lo que digan, levanten los muros que quieran. No sé si el spanglish se alzará como el nuevo esperanto. Se me ocurre que no.

Pero el inglés se llenará, sin duda, de mucho español y el español de mucho inglés. Eso, creo, habla

bien de los dos idiomas y, sobre todo, de aquellos que lo hablan.

Cuando era chico, y vivíamos en California, mi madre no nos enseñó español para protegernos.

Ella creía que íbamos a ser anglo y un buen anglo didn't speak Spanish. No quería que sufriéramos el estigma de ser hispanos, chicanos, wet-backs. Time passes, things change. Ahora hablo español. Y

también inglés. Pero el español no me avergüenza. Al revés: me coloca en un lugar privilegiado.

Un lugar ideal para mirar, y sobre todo para entender, el futuro que viene.

Lecciones de vida

Veamos: he visto gente famosa de lejos, de cerca, en el metro, en supermercados, en premieres. He estado con gente famosa, almorzando, comiendo, desayunando. He entrevistado a muchos famosos (bueno, no tantos), pero no, eso no vale. Una entrevista no es un encuentro, no es una charla, es —a lo más— una charada. He pedido autógrafos. En rigor, esto no es tan así, nunca tan groupie. Fan, sí, claro que sí; si no, para qué. Si uno no es fan de alguien o de algo, para qué seguir. Le he pedido a muchos escritores que me firmen sus libros. Tengo una colección de novelas con dedicatoria en la página tres.

La verdad es que he tenido la suerte de estar y conversar e interactuar con varios artistas que han sido importantes —que han sido claves— para el desarrollo de mi vocación. Porque para mí, la fama es artística. Es la única fama que me interesa, que respeto, que me asusta o me deja sin habla. Si me topara con Martin Scorsese, ¿qué le diría? ¿Qué? No me interesan los presidentes, los políticos, los deportistas, la gente de la tele. Lo que transforma a un artista en un famoso, creo, no es la fama en sí, no es el reconocimiento público, o el mito, o la leyenda, sino el hecho que, debido a esa fama (debido a esa *obra* que le dio esa fama), es altamente probable que esa persona continúe viva para siempre.

Como diría un amigo, «algo no menor».

La fama artística es, en lenguaje pop, algo así como la inmortalidad.

Sigo: la fama, como el tiempo, es relativa. Muta, cambia, crece y

disminuye en forma constante.

La fama no es igual para todos. Ni para aquellos que lo son ni para aquellos que la observan o se obnubilan frente a ella. Trent Reznor es, en términos generales, medianamente famoso. De hecho, para mucha gente, y en muchos sitios del mundo, Trent Reznor *no* existe. Pero, en ciertos círculos, Trent Reznor es Dios.

Es Dios porque sus temas seguirán sonando cuando él ya no esté. Y es Dios porque, tal como los santos, ha entregado su vida a ayudar a los demás.

¿Porque acaso esa no es la misión de los artistas: ayudar? Ayudar a que te sientas menos solo o más conectado. Ayudarte a que sientas que no eres el único, que hay gente que piensa o metaboliza igual. Un artista debe ser capaz de alejarte de este mundo, y, al mismo tiempo, acercarte a tu propio ser.

Alguien una vez me dijo que un buen ejercicio para medir a tus autores favoritos es recordar aquellos que te ayudaron más. ¿O quizás lo leí? No lo tengo claro. Capaz que lo esté inventando ahora mismo. Los autores que importan, aquellos que son tus héroes, son esos pocos que estuvieron ahí, junto a ti, cuando nadie más lo estaba. Y si bien hay autores clave que uno ha leído ya de grande, o hace poco, a la larga, no son tan importantes. Ningún autor que uno lea después de haber publicado tu primer libro importa tanto.

Con esta forma de medición despejas mucho polvo de tu biblioteca, porque los autores de moda o los políticamente correctos, aquellos clásicos que te ayudan a subir de pelo literario, desaparecen

automáticamente. Tus autores son aquellos con los que te topaste cuando necesitabas leer para sobrevivir, que releíste cuando te diste cuenta que tú también deseabas escribir. Escribir como ellos.

Escribir *parecido* a ellos. O casi. No copiarlos sino homenajearlos. Afanarlos. Robarlos. Uno quería escribir igual a ellos pero… con cosas de uno. Uno quería ser como ellos quizás porque la idea de ser como uno no era la opción más atractiva.

Para mí, uno de estos autores era —es— Richard Price.

¿Quién es Richard Price?

Richard Price, me consta, no es Paul Auster. No es una superestrella literaria. Y eso que ahora, quince años después, Richard Price es

mucho más Richard Price. Tiene algo así como un nombre literario, aunque, lo sé, no es un peso pesado literario. No es parte del canon norteamericano como lo es Philip Roth o John Irving o William Styron. No, Price no es de esos, no. Tampoco es uno de estos jóvenes nuevos. Richard Price no está, por ejemplo, en Anagrama. No ha sido untado de amarillo para adornar las repisas de los lofts de los lectores cosmopolitas sudamericanos que sueñan con Nueva York. Richard Price es de Nueva York pero del Nueva York real. No del Soho, de los restaurantes de moda, del mundo *design*. De hecho, apenas está traducido al castellano. De hecho, está mal traducido. Las pocas novelas suyas que han pasado el cedazo del español deben estar al fondo de una librería en la sección saldos. Es más: el Richard Price escritor de hoy, de comienzo del siglo XXI, no es el mismo. Luego de años de estar seco o de no querer o poder escribir, Price comenzó a escribir novelas como *Clockers* y *Freedomland* que, la verdad, no me interesan mucho.

Me interesan poco. Son novelas gordas, muy bien investigadas, donde Price explora temas combustibles como el racismo, la droga, la marginalidad urbana. Pero son novelas ajenas. No vienen de adentro sino de afuera. Se topó con ellas y las hizo suyas. Suyas, sí, pero no propias.

Esta historia entonces es sobre Richard Price, pero, sin duda, esta historia también es sobre mí.

O sobre alguien que se parece a mí porque el que va a tomar ahora la narración, el que va a continuar con esta historia, no tiene acceso a escribir en *Gatopardo* o a publicar libros en ciertas editoriales. Este chico, el chico que ahora se va a hacer cargo de esta historia, es inocente y, a la vez, está lleno de ambición. Tiene proyectos, ideas, historias. Tiene una carpeta con cuentos inéditos, tipeados a máquina, unos; otros, impresos ya en su primer computador Apple II que compró con el primer premio literario que ganó. Este chico recién ha terminado periodismo… no, ya lleva unos años fuera de la universidad, pero siente que la vida aún no ha empezado. Ha ido a unos talleres literarios. Pronto va a publicar su primer libro, algo que cree le va a cambiar la vida, lo que de alguna manera es cierto, aunque el cambio, en rigor, será para mal, pero él no lo sabe, no sabe muchas cosas.

Pero empecemos de una vez.

Estoy en Nueva York. Manhattan. Primera vez. No, no es la primera vez. La primera vez estuve dos días, de paso. Pero esta es mi primera

vez de verdad. No entiendo mucho lo que quiero decir con esto; quizás lo que quiero decir es que este viaje ha sido planeado. La primera vez que aterricé aquí en Manhattan fue de casualidad, casi. Fue una idea de última hora. Lo decidí en un instante. Estaba de gira, una gira de rotarios, una gira organizada por el Rotary para estudiantes pobres sudamericanos o que no eran tan pobres pero no tenían acceso a viajar, porque antes viajar no era tan fácil, no era tan barato, y todo esto del Rotary da para un cuento, lo sé, lo sé hace años, da para un cuento que he

empezado mil veces, un cuento que se llama ROTAR, y el asunto que la primera vez que llegué aquí a Nueva York me alojé justo debajo de estas torres gemelas, donde me encuentro ahora, el sitio donde filmaron el primer remake de *King Kong*, con Jeff Bridges y Jessica Lange, alojé en el suelo de un departamento nuevo en Battery Park City, en el departamento de una tía de un chileno que no conocía, y todo fue gracias a que el jefe de los rotarios se dio cuenta que mi pasaje era «flexible», era un VISIT USA de Eastern, línea aérea que ya no existe, y por eso volé de Nueva Orleans, mi epicentro rotario, a Nueva York, por dos días, con un tipo repelente que tocaba la viola y que odiaba a su hermana, que tocaba el violoncello y que era más talentosa que él, por algo ella estaba becada en Julliard y él se iba de gira por el sur profundo americano con los putos rotarios.

Vuelvo al presente.

Este presente que en rigor es pasado.

¿Cuánto? ¿Quince años atrás? Dieciséis, más bien. Diecisiete. Algo así. ¿Importa?

El pasaje ha sido pagado con el dinero de un premio literario. Estoy solo. Más adelante, creo, llegarán unos amigos, con los que me encontraré aunque, no tengo claro por qué, quizás por un asunto de pasajes o de descuentos, pero el asunto es que partí antes. Mucho antes. Y este es mi primer día aquí, aquí en Manhattan, y hace frío, al parecer nevó hace unos días atrás porque todo está con nieve, pero no hay suficiente para no poder transitar. Estoy alojando en un hotel llamado Portland Square y el radiador de mi pequeña pieza suena como un filme de David Lynch. Llego a mi hotel después de tomar un bus desde el aeropuerto que me deja cerca, en Port Authority, y llego a mi hotel y subo en un ascensor impregnado con olor a mantequilla derretida y de ahí a una cama y me quedo dormido y duermo profundo y cuando despierto, sudando, por el calor del radiador tipo *Eraserhead*, capto que no debo seguir durmiendo porque estoy en

Nueva York y esta es, en rigor, la primera vez que estoy en Nueva York y debo aprovechar esta visita, capaz que nunca vuelva en todo lo que me queda de vida por delante.

Salgo a la calle, y en la misma esquina aparece Times Square. El Times Square del afiche de *Taxi Driver*. Hay neones, sí, y afiches gigantes, pero nada de Gap o Starbucks o tiendas Disney, y el olor a desinfectante se escapa de las porno-shops y las prostitutas y los homeless dificultan el cruce de la calle. Sigo caminando, por Broadway abajo, y paso por Macy's y luego por el Flatiron Building que aparece en tantas fotos y afiches, hasta que, de pronto, ya estoy en el Village, en un barrio definitivamente con onda, con tanta onda que no sé qué hacer, qué mirar, dónde entrar.

Después de dar varias vueltas decido ingresar a una librería. Shakespeare and Company. Estoy seriamente congelado. Necesito un lugar donde haya calefacción. Así que entro. Y es como entrar a la librería a la que siempre has querido ingresar. La librería de tus sueños. Y ahí estoy, tratando de no desmayarme con todos los estímulos, intentando grabar en mi mente todos los libros nuevos, todos los nuevos autores, autores de los que nunca he escuchado. Ando con una libreta y anoto. No tengo presupuesto ni para el 10% de lo que deseo. ¿Cómo elegir? ¿Qué comprar? Decido no comprar nada.

Por ahora. Decido empezar a anotar y hacer una lista y a medida que pasen los días —porque voy a estar dos semanas— iré reduciendo la lista hasta condensarla. Pero sigo ahí, en la librería. Bajo al subterráneo. Vuelvo al primero. Miro la sección cine. Dios, qué libros. ¿Por qué yo no soy de aquí, por qué no tengo acceso a estas ideas? ¿Por qué siento lo que siento ahora? ¿Qué es lo que siento?

No lo tengo claro. Me siento con suerte de estar acá y deprimido de no ser parte de este mundo y

angustiado de no poder leer todos estos títulos y amargado por no tener los dólares para comprar lo que quisiera y triste por no estar con nadie para compartir todas estas emociones y sobreexcitado porque siento que, por el solo hecho de estar aquí, en esta noche fría de invierno, ya soy mejor escritor, aunque tampoco me queda muy claro por qué, pero siento que este es un buen lugar y este es un gran momento, un momento literario, fitzgeraldiano, porque todo me parece una promesa y por primera vez capto que ser joven no significa sólo tener pocos años, sino sentir más de la cuenta, sentir tanto que crees que vas a explotar.

Entonces lo veo.

Más bien, reconozco al tipo que está a mi lado mirando libros de tapa dura. Mirando, uno a uno, en orden alfabético los libros que están en la estantería. Me parece conocido. Vagamente familiar. Lo primero que pienso es que es alguien que no he visto hace años. ¿Pero de dónde? ¿Del diario tabloide donde, años atrás, hice la práctica? ¿De la univeridad? ¿Puede ser un profesor? No. ¿Qué hace este chileno acá? Pero no, no, no es chileno. ¿O sí? ¿Quién es? No es un actor de cine. No. No, no puede ser actor, no tiene el aspecto de un actor. Depende. El tipo tiene algo rudo, desajustado, muy Actor's Studio. De galán no tiene nada. Al revés, su aspecto es de actor secundario. Actor de carácter. Pero de películas B. Luce una chaqueta de cuero, pero no tiene la apostura ni la personalidad de un tipo que usa una chaqueta de cuero. Tiene algo de Ratso Ritzo, Dustin Hoffman en *Perdidos en la noche*. El mal cutis color tiza, el esqueleto casi a la vista, el pelo negro grasoso.

Entonces él avanza y atraviesa la librería y veo que cojea. Y me fijo que su brazo es raro. Que en todo su lado izquierdo, de hecho, tiene una suerte de parálisis. Entonces ahí, recién ahí, sé que tengo al lado mío, en esta librería a la que he entrado por primera vez para escaparme del hielo, a Richard Price.

¿Qué debo hacer? ¿Saludarlo? ¿Irme? ¿Y si me equivoco? ¿Si no es él? Bueno, no sería tan bochornoso. No, I'm not. ¿Y si lo es? Quizás se enoje, le parezca mal. Sería interrumpirlo. Además, a lo mejor no es. Decido reconfirmar mi descubrimiento. Parto hacia la letra P y busco sus libros para mirar la foto de la portada. O quizás puedo comprar uno y mostrárselo y ver si reacciona y entonces aprovechar de pedirle una firma. Pero no hay ningún libro de Price en el estante. Quizás están agotados. Me fijo que Price sigue en la librería y está hojeando una novela de Doris Lessing.

Me acerco al mesón, donde está el computador que guarda toda la información del local, para preguntar si, por casualidad, tienen una novela de Richard Price. La dependienta teclea y, luego de un rato, me dice que no, que de hecho Richard Price está *out of print*.

Fuera de circulación.

—Sólo puedes encontrar libros suyos en librerías de segunda mano o en la biblioteca. Hace tiempo que no reeditan sus novelas. Try The Strand.

Miro hacia donde está Price y capto que ya no está con el libro en la mano. Capaz que esté por partir. Así que me acerco y me paro al lado suyo. Cuento hasta diez y me largo:

—You are Richard Price, right?

Price me mira y en ese instante me percato que el que está nervioso es él y que no tiene respuesta.

Se ha quedado en blanco.

—Price —insisto—, *Bloodbrothers, The Wanderers, Ladie's Man. The Breaks* . I really love *The Breaks*. I know nobody really has read *The Breaks* but I have. It's great, really great.

Price me mira algo aterrado.

—Sí —me dice, pero en inglés, aunque mejor traduzco todo. Todo menos sus libros, porque siempre prefiero los títulos originales y porque, a pesar de todo el tiempo que ha pasado, y a pesar que ahora sus libros sí se encuentran *in print*, en las estanterías, sus cuatro novelas clásicas «de juventud» nunca han sido traducidas.

—Sí —me dice, titubeando.

—Lo sabía. Soy un fan, un gran fan.

—Ah.

—Puta, te he leído todo. Todo. Te he subrayado. Tengo ese artículo que escribiste que apareció en *American Film* pegado en mi corcho, en mi pieza. No puedo creerlo. Richard Price. Soy un fan.

—Me quedó claro.

—Perdona. ¿Te estoy molestando? ¿Estás ocupado? Me voy.

—No. Me incomodas, pero no me estás molestando.

—He leído todos tus libros.

—Ah.

—Los encontré una vez en una librería de la calle San Diego. En una caja, amontonados. Una ediciones paperback, bastante rústicas, con unas portadas muy setenteras. Ojalá anduviera con uno de ellos. Pero cómo iba a saber. ¿Cómo? Mi primer día en Nueva York y me topo

con Richard Price.

Con Richard Fucking Price.

—No tan fuerte, no es necesario que todos se enteren. ¿Eres de San Diego? ¿Mexicano?

—No, no. De la calle San Diego. Es una calle popular, donde están las librerías de segunda mano. En Santiago. Santiago de Chile.

—¿Chile? ¿Mis libros estaban en Chile? Pero nunca han sido traducidos. Bueno, uno. *The Wanderers*, por la película, pero al alemán. ¿Tú eres de Chile?

—Sí, llegué hoy, pero sé inglés.

—Si no, no estaríamos hablando.

—Cierto. Pero antes sabía más. Es que estoy oxidado. Yo vivía de pequeño en California y…

—No quiero saber tu vida, perdona.

—No, claro. Perdóname. Fue un gusto…. Un honor conocerte…

—¿Me leíste en inglés?

—Sí. Antes sabía mucho inglés o quizás lo sé ahora, pero leo en inglés. Casi todo lo que leo es en inglés. Pero me cuesta encontrar libros en inglés porque Chile está muy lejos y es Tercer Mundo y todo eso.

Price me mira y me doy cuenta que no entiende mucho lo que está pasando y yo intento mirarme a mí mismo y capto que estoy hiperventilado y que capaz que crea que soy una suerte de Mark Chapman, un fan-groupie-psicópata que tiene un arma escondida en el bolsillo de su chaqueta.

—No soy un psicópata —le digo—. Sólo un fan.

—Deja de decir esto. Y nada… yo me tengo que ir. Que tu estadía acá sea… placentera.

—Gracias.

Camina unos pasos y se detiene.

—¿Cómo me reconociste?

—Tengo buena memoria visual. Además, me fijé en ti cuando volví a ver tus películas.

Luego que Price dejara de escribir novelas, a fines de los setenta, comenzó a ahondar su lazo con el cine. Un lazo que había partido cuando Hollywood golpeó a su puerta y adaptó sus dos primeras novelas con buenos resultados artísticos aunque cero resultados económicos. Ambas películas las había visto en Santiago. *Los pandilleros*, basada en *The Wanderers*, dirigida por Philip Kaufman, la vi en el Cine Victoria, de la calle Huérfanos, y *Hermanos de sangre*, de Robert Mulligan, con un nuevo actor desconocido llamado Richard Gere, la vi en el Rex. Cinco años después, Martin Scorsese se acercó a Price y le propuso que trabajaran juntos. Price hizo el guión de *El color del dinero* y, un tiempo después, el capítulo *Life Lessons*, Lecciones de vida, con Nick Nolte y Rossana Arquette, de la antología *Historias de Nueva York* . En esas dos películas, Price hacía unos cameos.

Como esas dos películas las vi muchas veces, me fijé en los créditos y pude ponerle una cara a Richard Price.

—No son mis películas —me corrige, al punto de perder la paciencia —. Son de Marty.

—Marty. Qué cool. Tratar a Martin Scorsese de Marty. No puedo creerlo.

—Créelo. Adiós.

—Adiós.

Trato de darle la mano pero mi mano se topa con su mano paralizada y es complicado y no sé cómo zafar, así que le toco el hombro.

—Gracias por encontrarte conmigo. No me van a creer.

Price, exhausto ante este fan sudamericano que no para de hablar, sale de la librería y, de pronto, la librería, que estaba casi vacía, ahora se siente francamente desolada y yo, de pronto, capto que estoy muy lejos de casa. Camino hacia la sección de los libros de fotos. Me fijo en uno sobre el cine negro y, mientras lo hojeo, siento el frío que entra de la calle, un frío fresco y limpio que arrasa y avanza entre el calor adormilado del interior.

—¿Tienes con quién almorzar mañana?

Miro y es Richard Price.

—Mira, de verdad estoy apurado pero… ¿De Chile? ¿De verdad eres de Chile? ¿No estás inventando esto?

—Ando con mi pasaporte.

—No hace falta. Mira… OK, Mañana, a las 12:30. Corto. No tengo mucho tiempo. Estoy escribiendo una novela y no quiero distraerme.

—¿Cuál? ¿Cómo se llama?

— *Clockers*.

—¿Pero va a salir pronto?

—No seas tan ansioso. Tengo que terminarla primero. Si me sigues hablando, nunca la voy a terminar. Mañana a las 12:30. No llegues antes, no llegues después. ¿Entendiste? Un almuerzo corto.

De cuarenta y cinco minutos. ¿OK?

—OK

—Hasta mañana —me dice y me pasa una tarjeta.

La miro. Es sencilla. Richard Price, screenwriter. Calle Broadway XXXX. Piso 7.

—Pregunta por mí.

Price parte, sin despedirse, sin sonreír, casi exasperado, enojado, tenso. Yo me acerco a la misma chica y le digo que él acaba de estar ahí, en su librería, es Richard Price, pero a ella la información no le conmueve. Miro la hora. Son las siete y media de la tarde. Es de noche y está nevando.

—Disculpa —le digo—, ¿conoces una librería de libros usados que esté cerca?

—No me digas que andas buscando un libro de Richard Price.

Son las doce y cuarto del día, no cae nieve, y estoy en la esquina de Broadway con la 48. Miro el edificio. Tiene unos diez pisos y es levemente art-decó y color amarillo. Se ve viejo. Se llama The Brill Building, pero yo aún no sé, me enteraré años después, que es un edificio legendario, no tanto por su arquitectura sino por la cantidad

de clásicos de la música que han sido compuestos ahí.

Durante décadas, The Brill Building fue el epicentro de Broadway y de la música popular norteamericana.

Hoy, es decir cuando esta historia se desarrolla, es el epicentro del cine independiente neoyorquino. Pero, insisto, eso no lo sé. Sólo sé que anoche encontré la famosa Librería The Strand y tuve la suerte de hallar un ejemplar desvencijado de *Ladie's Man* que me costó 4,99 dólares y que ahora tengo en mi bolsillo.

Miro el reloj de Times Square. Lo veo clarito. Las 12:22 pm. Decido entrar. Un guardia me mira pero no me dice nada. Subo en el ascensor. Me fijo que estoy rodeado de tipos de FedEx, UPS, DHL.

Me bajo en el piso siete. Leo pero no creo lo que leo. MARTIN SCORSESE PRODUCTIONS.

La recepcionista me mira, me sonríe y me pregunta si me puede ayudar.

—Creo que me equivoqué de piso. Disculpe.

—A quién buscas.

—Eh… A Richard Price.

—Sí. De parte de quién.

—De Alberto Fuguet.

Marca el teléfono. Veo como ella pronuncia, mal, mi nombre. La expresión en su cara es innegable. Price no sabe quién soy. Se ha olvidado de la cita. O quizás se arrepintió.

—The Chilean guy —le digo—. The fan.

Ella me mira y, por un instante, duda en repetir la estupidez que acabo de pronunciar, pero quizas le inspiro lástima y le dice.

—It's the Chilean fan.

Price, por al auricular, le dice «OK, yeah». Eso lo escucho.

—Viene de inmediato —me dice.

Sigo mirando el letrero que dice MARTIN SCORSESE y me entretengo

mirando como llegan paquetes DHL desde Hollywood con los logotipos de Universal y Warner Brothers.

Price aparece.

—Hey. Ven, tengo que contestar una llamada de Elei. Ven a mi oficina.

Lo sigo. Entramos a través de una puerta y lo que está al otro lado son una serie de pasillos que dan a decenas y decenas de puertas. Los pasillos están adornados con afiches. Con los afiches de las películas de Scorsese en distintos idiomas. *Calles peligrosas, El toro salvaje, El rey de la comedia*.

Llegamos a su oficina. La oficina es una mierda. La ventana da al patio de luz. El escritorio de

funcionario público está atiborrado de blocks de papel amarillo escritos a mano. En la pared cuelga un afiche de *Historias de Nueva York* en francés y otro de *Sea of Love*, autografiado por Al Pacino.

Justo a la altura de mis ojos, un diploma, escrito a mano, con letras muy cursivas, que certifica que Richard Price ha estado nominado al Oscar por su adaptación de la novela de Walter Trevis para *El color del dinero*.

En eso suena el teléfono.

—Baby, how are you —le dice la persona que lo llama, pero mientras le habla le levanta el dedo del medio y pone cara de asco.

Yo trato de mirar todo lo que hay a mi disposición. Me fijo en unos guiones, anillados. Uno dice *Night and the City*, el otro, *Mad Dog and Glory*. No puedo evitar abrir uno. Me fijo que los diálogos están interrumpidos por paréntesis que dicen BEAT.

(BEAT)

Un latido del corazón. Un silencio. Un momento.

Price cuelga el fono

—Hollywood es una mierda. Lo único que deseo es terminar esta puta novela y alejarme de esta gente asquerosa.

Yo sigo mirando el guión.

—Beat —me dice—. Así los actores saben qué momento callar. O detenerse. Si llenas los diálogos con silencios, puedes decir lo que quieras. En el cine funcionan más los silencios que las palabras. ¿Vamos?

Le paso mi ejemplar de mi libro.

—¿Me lo firmas?

—No aún. Después de almuerzo.

Tocan la puerta y entra Paul Schrader. Tengo muy claro la cara de Paul Schrader. Tengo el guión de *Taxi Driver* con su foto en mi casa en Santiago.

—¿Almorzamos? —le dice Schrader a Price.

—Voy a almorzar con él.

—Ah. Hola, encantado. Un honor. ¿Tú eres Paul Schrader?

—Sí, claro.

— *Taxi Driver. El toro salvaje. Gigoló americano. La marca de la pantera*.

Price me mira con algo de enojo y me pone cara de «cállate, contrólate».

—Sí.

—Es un fan chileno.

—Anoche vi *Missing* en la tele, no la había visto.

—Yo nunca la he visto. Está prohibida en mi país.

—Claro. Bueno, es como explicable. Suerte.

Schrader se va y Price se levanta.

—OK, partamos. ¿Quieres esos guiones?

—¿Sí?

—Sí.

—¿Se van a filmar?

—Quizás. Al menos me los pagaron. Los dos son para Bobby.

—¿Bobby?

—De Niro.

Volvemos al pasillo y ahora, no sé por qué, hacemos otro recorrido.

—Eh… esta es la productora de Scorsese, ¿cierto?

—Claro.

—¿Y él está?

—No. Por suerte no está. Un consejo: no puedes lanzarle a todo el mundo su currículum. No es algo muy… educado, digamos. Es impertinente.

—Perdona.

—No me pidas perdón. Qué tengo que ver yo contigo.

Estamos almorzando sándwiches de atún en una deli que está a dos cuadras del Edificio Brill. Yo decido pedir lo mismo que él. Coloco mi copia de *Ladies's Man* en la mesa, pero él la da vuelta y la esconde debajo de los guiones que me regaló. Price me cuenta de cómo está investigando su novela, cómo ha salido, durante noches enteras, con dos policías, y se ha internado por los peores barrios de Nueva Jersey.

—¿Y tú? —me dice, de pronto, mientras mastica un pepino dill—. ¿Qué estás escribiendo?

—Estoy como escribiendo una novela de aprendizaje. Y tengo unos cuentos, pero aún no pasa nada. No he publicado ni nada por el estilo. ¿Cómo sabes que quiero ser escritor?

Price se ríe. Se ríe por primera vez.

—Mi trabajo es ver lo que otros no ven. Aunque en tu caso, tampoco es tan difícil darse cuenta.

¿Quieres que te dé unos consejos?

—Sí.

—A ver, ¿cuánto tiempo tenemos? Porque, mira, tampoco voy a estar toda la tarde contigo,

¿entiendes? No tengo tiempo que perder. Porque si no tienes tiempo, no tienes nada. ¿Me entiendes?

Eso es lo primero.

—Eso es lo primero. Mi primera lección de vida —me digo y pienso en cómo Paul Newman le empieza a enseñar sus trucos a Tom Cruise—. ¿Qué más?

—Fíjate en los detalles. Todo, al final, es comportamiento.

—Todo es comportamiento.

—Sí—me dice—. Olvídate de la historia, chico. Apuesta siempre por los personajes. Si tienes personajes, tienes una historia. ¿Sigamos?

—Sigamos.

Cosas literarias que me gustan

—las librerías con café

—pasearme x una librería durante horas

—una librería en un país donde no domino el idioma y tratar de reconocer a mis autores favoritos

—descubrir portadas y ediciones distintas de libros que me gustan

—escribir en un lugar público

—no darme cuenta que estaba escribiendo

—reírme, llorar, sentir más de la cuenta, mientras escribo

—terminar transpirado y con la camiseta mojada de escribir

—recibir una caja de Amazon.com

—ver a los niños leer Harry Potter

—ver a grandes leer best sellers en el metro

—ver a jóvenes leyendo algo que no sea académico

—obtener firmas de autores q admiro

—abrir un libro de un autor q acaba de morir y captar que sigue vivo en mi casa

—leer y que te den ganas de escribir algo parecido

—ver x primera vez la portada de algún libro mío cdo llega la edición a mi casa

—leer con un lápiz

—releer todo lo que subrayé y, si tengo tiempo, tipear esas frases dentro de mi computador

—regalar un libro q me gusta

—regalar un libro y ver cómo afecta y mejora al lector al que se lo regalé

—ver cómo lo altera, lo cambia: provocar epifanías

—que me regalen un libro q quería leer

—descubrir un autor nuevo

—publicitar/editar/fanatizarse x un autor o libro nuevo

—descubrir un autor viejo pero q es nuevo para mí

—redescubrir y releer un autor

—entender un autor que antes no entendía

—estar arriba de un avión y ver cómo el tipo de al lado me envidia x q yo tengo algo q leer y él no tiene nada y está aburrido

—compartir la admiracion x un autor con alguien

—transformarse en fan gracias al lobby de un amigo o de un desconocido que se la juega x un autor

—darse cuenta que la recomendación era, en rigor, un regalo

—no tener que leer por obligación

—ordenar mi biblioteca en orden alfabético

—dejar los libros nuevos en total desorden y en todas partes hasta que llegue *el momento* de

ordenarlos

—leer un libro de tapa dura sin su sobrecubierta

—comprar diversas ediciones de algunos de mis libros favoritos

—el olor de un libro nuevo

—un libro mío en otro idioma

—colocar un libro mío, en mi idioma, en la estantería donde están los míos

Papelucho, jalado

(en busca de Matías Vicuña)

Nota: este ensayo-escrito data de mediados de 2001. Por ese entonces iban a filmar mi novela Mala onda *, y estaban preproduciendo unos teasers y gráfica para levantar financiamiento. Al final no se filmó. Esa versión, por lo demás, trasladaba la acción de la novela de 1980, durante el primer plebiscito al que llamó Pinochet, al año 1998, cuando Pinochet fue detenido en Londres.*

Escribo esta nota en un tren que va de Washington a Nueva York. En el asiento del lado tengo una copia en 35 mm de Se arrienda *. Es septiembre 2006. Voy de un festival de cine a otro. Yo ahora también hago películas. En 1991, jamás pensé que se podía hacer una. El año 2001, a lo más, soñé en participar con un guión o como invitado/espía en un set. ¿* Mala onda *se filmará? No lo sé. A veces me dan ganas de hacerla yo; a veces, la sola idea me asquea. Mientras tanto, revisito esto.*

Esto que escribí hace cinco años sobre algo que expulsé hace más de quince.

Ayer estuve frente al letrero de neón del Hotel City. No es la primera vez que regreso, cierto, pero anoche, de alguna manera, sentí que se cerró un círculo. Había un tipo de diecisiete años, con una polera de The Clash, caminando medio perdido, frente al hotel, rodeado por la intensa y abigarrada muchedumbre del centro de Santiago. Lo miré de cerca. No era exactamente Matías Vicuña pero podía serlo. ¿Por qué

no? Matías Vicuña fue creado, justamente, para que cualquiera pudiera convertirse en él. Fue raro, entonces, encontrarme cara a cara y pensar: quizás éste sea el verdadero.

No lo era, claro. No podía serlo. Era sólo un tipo que habían contratado para interpretarlo. Para que posara para la foto que ilustra esta edición del décimo aniversario de la novela.

Diez años, vaya.

Puta que pasa el tiempo.

Por suerte.

Me gusta tener esta distancia frente a un libro que escribí sin distancia alguna. Yo ahora estoy más viejo, más calmado, más en control. Supongo. Espero. Creo.

Matías, en cambio, sigue exactamente igual. Eso era de esperarse. Lo que no esperé fue que la novela siguiera viva, leyéndose, traduciéndose, adaptándose y, sobre todo, editándose año tras año.

Detrás del Vicuña-para-la-foto estaba el director y el equipo base de lo que será la futura película *Mala onda*. Yo mismo participé en el guión. En un principio no pensé hacerme cargo, pero al final me volví a sumergir en *Mala onda*. Fue una experiencia particularmente grata y, por qué no decirlo, de reconciliación con ésta, mi primera novela, mi novela de aprendizaje, mi novela joven sobre un tipo que está aprendiendo a sobrevivir, realizada por un autor que estaba aprendiendo a escribir.

Fui invitado a última hora a la sesión de fotos para la portada de esta reedición. La llamada me

tomó de sorpresa. Por cierto que fui. Cómo no iba a ir. Para cualquier escritor la posibilidad de ver, en carne y hueso, a un personaje que inventó es irresistible, además de perturbador. Gracias a Vicuña (siempre me he sentido agradecido de él, incluso cuando me cansé de su adolescente ser) estábamos todos ahí. Gracias a Matías y a nadie más. Todos ahí, trabajando para él, frente a lo que yo considero uno de los grandes sets cinematográficos del mundo: Ahumada con Compañía, la Plaza de Armas, el Portal Fernández Concha, el incomparablemente gótico Hotel City.

Lo curioso, lo misterioso, lo fascinante, es que nunca me imaginé que ese mismo set, que yo sólo plasmé literariamente, iba a transformarse,

diez años después, en uno de verdad. Pero las cosas suceden de manera misteriosa. Y, para mí, el mayor de los misterios es que *Mala onda*, en general, y Matías Vicuña, en particular, sigan vivos. Yo nunca esperé una edición de décimo aniversario. La verdad es que yo no esperé una segunda edición. Cuando la inicié nunca esperé que algún día se publicara . *Mala onda* no era más que el libro que comencé a escribir como venganza contra todos los otros libros que me hicieron leer en el colegio y que me aburrieron. Libros que no entendí. Libros que me distraían y me hacían pensar no en mí sino en las pruebas que tenía más adelante. *Mala onda* partió como el libro que quise leer en el colegio y nunca me dejaron. Que ahora, en rigor, se lea en algunos colegios me deja algo perplejo y lleno de dudas. No sé si me parece bien o mal. Algo quizás intermedio. *Mala onda* es un libro con el cual, sin lugar a dudas, tengo una relación tan cercana como tensa. A veces me avergüenza, en los dos sentidos del término: me da pudor y, por otro lado, me cansa y atosiga.

Mala onda se publicó en Buenos Aires, a través de la Editorial Planeta, a fines de noviembre de 1991. Algunos pocos ejemplares llegaron a la Feria del Libro de ese año. Después del boom mediático que significó para mí el lanzamiento de *Sobredosis* (que se prersentó en una discotheque con una fiesta ad hoc donde sobró el trago y otras sustancias ilícitas), quise que *Mala onda*, que sentía mucho más cercana y personal, apareciera en forma más tranquila. Deseaba que encontrara su público (si es que lo encontraba, claro) de modo natural. En efecto, el libro halló sus primeros lectores en el verano del 92. En marzo, la novela fue duramente castigada por una crítica poco católica (más moral que literaria) del sacerdote del Opus Dei José Miguel Ibáñez Langlois (alias Ignacio Valente) aparecida en el diario *El Mercurio*. Esto, más que destrozar al libro como era, me imagino, la idea, catapultó para mi sorpresa a la novela a las esferas de los superventas y, muy a mi pesar, la envolvió en un torbellino más sociocultural que estético.

Sobredosis apareció casi un año antes que *Mala onda* pero, en rigor, la novela es anterior, pues comencé a escribirla mucho antes. El texto lo trabajé tanto en el taller de Antonio Skármeta como en el de José Donoso (digamos que la probé ante públicos muy distintos) durante el año 1989. Después que leí mi primer capítulo en el Instituto Goethe, Skármeta le mostró esas mismas páginas a su editor en Planeta, el argentino Ricardo Sabanes. A él le gustó lo que leyó. Tanto que me llamó esa misma noche con una oferta insólita: deseo publicarte la novela cuanto antes.

Esto me pilló volando bajo.

Uno porque, en ese mismo taller, me enfrenté a mis primeras críticas duras. Algunos compañeros detestaron a Matías con ganas y yo la tomé en la personal porque, en rigor, todo era muy personal.

Pero lo que me complicaba era que, en verdad, no tenía más que un capítulo real, uno a medias y muchos apuntes. Pasé a conocer a Sabanes. Nunca había estado en una editorial. Hablamos, nos

caímos bien y él se mostró firme en su idea de apoyarme. Firmamos un acuerdo. Así, el año 89 me vi con un contrato, pero sin una novela terminada.

Eventualmente, y a pesar que la editorial no deseaba publicar cuentos, una vez que Sabanes se fue del país y hubo un cambio de editor, les entregué *Deambulando por la orilla oscura*, una colección de cuentos, para que me dejaran tranquilos y pudiera terminar *Mala onda* o, para ser históricamente correcto, *El Coyote se comió al Correcaminos*, como se llamaba, por ese entonces, la novela de Matías Vicuña. La novela la terminé después que apareció esta colección de cuentos con el pavoroso y marketero título de *Sobredosis*.

Después de años sin saber qué hacer con el personaje, el libro surgió de un tirón, concentrándose sobre todo entre febrero de 1991 (la noche después del segundo concierto de Faith No More en Viña me iluminé y me puse a trabajar en el mismo Hotel O'Higgins) y septiembre de ese mismo año (la terminé a mano en la habitación 506 del Hotel City). Momento clave en el *making of* de la novela fue escuchar *Falling to Pieces*, de Faith No More. Los vi en vivo, en el escenario del Festival de la Canción de Viña del Mar. Un sitio donde uno no espera sentir nada; menos, experimentar una epifanía. Estaba bartonfinkamente bloqueado. Bloqueado y asustado con mi primera novela y, sin duda, herido y tembloroso con la sobredimensionada recepción de *Sobredosis*. Entonces, Mike Patton se subió al escenario y sentí que esa canción tenía toda la energía que necesitaba. Para mí, fue como jalar cien gramos de cocaína. Fue como meter el dedo en el enchufe. Yo entonces sentía, como dice la letra, que mi vida se estaba cayendo a pedazos. Y esa canción me armó el puzzle. Patton dijo exactamente lo que yo no era capaz de decir, de articular. Su tema es suave y romántico, enojado y peligroso, histérico y satánico, todo al mismo tiempo. La canción me juntó todas las piezas dispersas.

Le di las gracias a FNM colocando el estribillo como epígrafe de *Mala onda*. *Falling to Pieces* me ayudó a terminar un libro. Me ayudó a encontrarme. Esa canción, ahora que lo pienso, me salvó la vida.

El estado en que se escribió fue de paranoia, terror, dureza, éxtasis y transpiración. Seguramente me estaba empezando a asustar. Bajé doce kilos y quedé en los huesos. *Mala onda* me hizo —sin duda— escritor. No pienso que sea la peor novela jamás escrita, ni que sea inmoral; tampoco creo que es tan buena como algunos álter egos de Matías Vicuña creen. Lo que más me gusta es el final.

Las últimas dos líneas. Por eso, a pesar de todo, me gusta. La terminé antes que ella me terminara a mí.

Mala onda fue la búsqueda de una voz, de un tono, de un sonsonete, de un registro claro y específico: la voz de Matías Vicuña que, supongo, tiene algo que ver con mi propia voz o, al menos, con la voz que tenía antes que entrara a la universidad. Al final, todo es la voz, y en esa novela en particular, sin voz no había narrador y sin narrador no tenía libro, porque tampoco tenía tanta historia que contar. El problema inicial, entonces, fue ése: hacerla creíble, coherente, que no se quebrara, que no sonara impostada, que no pareciera escrito.

Si bien la novela fue terminada durante esos siete intensos meses de 1991, el trabajo previo duró años. Demasiados. Matías cambió varias veces de tono, de lenguaje, de edad, de actividad. Como si eso fuera poco, mi idea era que, en la novela misma, Matías también cambiara de voz. Deseaba que partiera muy adolescente y que, a lo largo de los capítulos, fuera adquiriendo un tono final que no fuera el mismo del comienzo. Eso, espero, es lo que justamente ocurre: Matías Vicuña cambia la voz.

Crece. Madura.

Mala onda partió como una serie de apuntes sacados de una libreta que tenía algo de agenda, de diario de vida frustrado y, sobre todo, de disco duro predigital repleto de tramas y personajes posibles para las películas que algún día pensaba escribir y dirigir. Creo que no es casualidad que, en ese tiempo, yo tuviera la edad del protagonista y que aquello que ocurría por escrito se pareciera bastante a lo que vivía o presenciaba por esos días. Su estructura, claro, era totalmente diferente.

Inicialmente traté de alternar capítulos de Matías en Santiago con un primo, su opuesto moral, que estaba aislado y castigado en un fundo en el sur de Chile, a través de una radio onda corta. Dos radioaficionados adolescentes. La conversación radial entre ambos armaba la historia. Una chica de Talca, a mitad de camino de los dos, escucha estas conversaciones todas las noches y comienza a enganchar

con los dos a vez. La novela en ciernes, me acuerdo, se llamó *Conversando la noche*, igual que un programa radial que existió en una radio AM a comienzos de los ochenta. Entre cada capítulo se intercalaban letras de canciones. Uno escuchaba canciones políticas tipo Silvio Rodríguez (no Matías, claro, sino su primo, Javier, que estaba metafóricamente relegado) y el otro (MV, digamos) punk inglés de la época. Matías era un colegial con problemas familiares y sentimentales, y el primo, que estaba en primer año de Filosofía, había asesinado al padre de su novia, un militar. En ese tiempo el lazo era radial, pero hoy, supongo, sería a través de Internet.

Después entré a la Escuela de Periodismo. Les mostré algunas páginas a mis compañeros de curso y la reacción fue tan mala que deseché el proyecto ahí mismo. Nadie en la escuela estaba interesado en los problemas de un adolescente del barrio alto.

Tiempo después alteré la novela y lo reescribí todo. Mantuve, sí, a Matías Vicuña. La titulé *Por ahí* y creo que sumó unas setenta páginas. Se llamó así porque Matías siempre andaba por ahí, dando vueltas, sobre todo por el Parque Arauco, el Apumanque y Los Cobres de Vitacura. Años más tarde, eso se redujo en casi un cien por ciento, Matías fue eliminado, y terminó como *Deambulando por la orilla oscura*, el primer cuento de *Sobredosis*.

Por ahí (la versión larga, digamos) reposó en una carpeta durante un par de años. Hasta que, por casualidad, descubrí una biblioteca en inglés cerca de mi casa. Creo que se llamaba The Santiago Lending Library y pertenecía a un grupo de esposas de ejecutivos yanquis y damas diplomáticas. Ahí me encontré con una serie de novelas que me impactaron profundamente y me impulsaron a seguir.

Todas eran en inglés, mi otrora idioma natal. Desde luego estaba *El guardián entre el centeno* , de Salinger. Además, descubrí a S.E. Hinton, cuyas novelas adolescentes *(La ley de la calle y Rebeldes)* deben haber teñido en algo mis obras. En una librería de la calle San Diego tropecé con *The Breaks y The Wanderers* , dos novelas aún no traducidas del entonces desconocido Richard Price (luego se convirtió en guionista de Scorsese). En el Santiago Lending estaba *Ladie's Man* , del mismo Price.

Así es que volví al ataque. Nuevamente me asaltó la duda, la eterna y maldita duda: ¿le interesan estos temas a la gente? ¿Qué opinaría sobre esto la *intelligentsia* izquierdosa que me rodeaba en la escuela? Esos mismos compañeros de Periodismo que se negaban a escuchar música norteamericana, que despreciaban el cine que no fuera arte y a

cualquier autor gringo que no fuese Bukowski («Bukowski es alemán y odia Estados Unidos. Escribe sobre el lado oscuro de esa quimera capitalista llamada el sueño americano, huevón», me decían). Entonces, sin tenerlo del todo claro,

Matías resucitó como un estudiante universitario, inmerso en las protestas antipinochetistas de mediados de los ochenta. Todo ocurría durante un fin de semana de terror existencial, con la Teletón de Don Francisco (una maratón televisiva cuyo fin era juntar plata para los niños lisiados) como telón de fondo. La nouvelle se llamó *El durmiente debe despertar*, a partir de una frase de la película *Duna*.

Después sucedieron un par de cosas. Una de ellas fue que comencé a escribir para alejarme de la tiranía de la pirámide invertida y del chato y dictatorial submundo de la Escuela de Periodismo.

Inesperadamente, gané un par de concursos de cuentos. Pude comprarme mi primer Apple, que en esa época no costaba poco. Me tuve que ganar la vida, hice mi práctica en un tabloide en la sección crónica roja, y seguí escribiendo cuentos. Gané otros concursos y eso me permitió volver al taller de Donoso y ser invitado al de Antonio Skármeta. Donoso exigía trabajar una novela. Saqué a Matías y lo volví a leer. Me pareció errado que fuera universitario, rodeado de lo más graneado de las Juventudes Comunistas. Era un poco patético estar recién despertando a mediados de los ochenta. Se me ocurrió situarlo en el colegio. Y eso fue lo que presenté al taller. A Donoso le gustó, le pareció bien, le gustó la voz.

En un viaje a Estados Unidos me topé con los escritores de moda por esos años. Tarde, pero antes que llegaran en español, conocí la literatura de Bret Easton Ellis y Jay McInerney. Quedé soberanamente impresionado, pero también algo deprimido, porque en ambos libros las marcas comerciales funcionaban como adjetivos y la cocaína, que en Chile ya había invadido el barrio alto qué rato, era casi un protagonista. ¿Valía la pena entonces continuar con mi idea?

Con el tiempo me dije que sí. En esos libros vivían tipos que no sentían y la familia estaba ausente. Mi novela, me dije, es sobre un tipo que siente demasiado y una familia que se está cayendo a pedazos. Además, tenía la dictadura de Pinochet y la música disco de fondo. Mi novela, como toda novela de iniciación, sería sobre un despertar, pero, en el caso de Matías Vicuña, sería un despertar político.

Luego, cuando me tocó debutar como escritor-columnista con algo

llamado *Capitalinos* y un personajillo de nombre Alekán que ahora desprecio y odio, tuve más conciencia de mí mismo, de lo que estaba escribiendo, y le tuve más fe a este lenguaje juvenil, callejero, levemente drogo y alcoholizado, por el que había optado.

Al volver a Matias Vicuña tuve la certeza de que mi novela iba a estar ligada a otras obras nacionales. Tenía que estarlo. Mal que mal, uno de los pocos libros chilenos que había leído por mi cuenta fue *Palomita blanca*, una novela corta que devoré en una tarde y me dejó abrumado, además de seriamente excitado. En *Mala onda* hay una mención al clásico de Lafourcade. Pero la verdadera influencia, sin duda, fue Marcela Paz y su saga clásica de *Papelucho*. La novela original data de 1947, pero está viva y al día, quizás aún más que cuando salió a la calle.

¿A qué se debe mi obsesión y mi deuda con *Papelucho?* Quizás, debido a que yo antes no hablaba español. Ése es mi secreto, la explicación de todos mis tropiezos, la piedra angular desde la cual me transformé, acaso sin querer, en un escritor. Me crié en California, viví ahí mis primeros once años y medio, todo era inglés, sin subtítulos. Mis padres eran chilenos y tenían la idea de que se iban a quedar el resto de sus días en Estados Unidos.

Fastforward, resumo, me adelanto: Chile, 1975, la época más oscura. Ahora vivo en Santiago y

no sé hablar español. Debo aprenderlo rápido. Hablarlo no es tan complicado, sólo está el tema del maldito acento. Leerlo y escribirlo, en cambio, me parece sencillamente canallesco. Entro a un colegio. Prefiero no recordarlo. Me hacen leer novelas que no entiendo, novelas que transcurren en tiempos inmemoriales, en un lugar llamado España, donde hablan el español de una manera más rara y, lo que es acaso peor, lo escriben a la antigua.

Hasta que cayó en mis manos *Papelucho*, de Marcela Paz, una novela corta, de unas ciento veinticinco páginas, supuestamente infantil, ilustrada y con letra grande, que todos mis compañeros habían leído cinco años antes. La novela me impactó por mil lados, ninguno de ellos intelectual. Yo tenía doce pero, sin idioma, me sentía de siete. Yo tampoco entendía este mundo freak, raro, atroz, en blanco y negro, llamado Chile.

Papelucho (el narrador bautiza su novela con su nombre, a lo Tom Sawyer) se transformó, de inmediato, en mi álter ego. Pero había algo más, algo no menor: Papelucho hablaba (en rigor, escribía) en un

español creíble que, por eso mismo, me permitía, a su vez, creerle todo lo que me confidenciaba. Marcela Paz y su *Papelucho* me reconciliaron con el idioma en un momento clave.

Me hicieron darme cuenta que no era una lengua muerta, una lengua mentirosa, una lengua difícil y cerrada en sí misma. Papelucho hablaba como todos hablaban en la calle; hablaba exactamente como yo quería hablar. *Papelucho* fue el primer libro en español que leí y me hizo sentir que el castellano podía ser tan entretenido como el inglés. Gracias a este chico aprendí a tener fe en este nuevo idioma que estaba tratando de hacer mío. Casi tildo a Matías de Papelucho, pero me pareció demasiado.

Nacho, durante un tiempo, también fue bautizado como Papelucho. Finalmente decidí que el homenaje debía ser tangencial, debía radicar en la voz.

Releí la novela varias veces (forré el libro para que no me miraran raro en el metro), hasta agarrar el tono y, sobre todo, esa mirada infantil y ácida frente al mundo. Me cautivó que tuviera una opinión respecto a muchas cosas y que fuera tan sensible que todo, incluso lo más nimio, lo afectara.

Después me imaginé cómo reaccionaría hoy o, mejor dicho, en 1980. Luego, hice el ejercicio de arrastrarlo por la pubertad y dejarlo a la insólita edad de diecisiete años. Marcela Paz, a lo largo de la serie, nunca lo hizo crecer. *Papelucho, historiador; Papelucho, detective; Papelucho, misionero*.

Yo pensé: *Papelucho, jalado*. ¿Qué pasaría si Papelucho fuera mayor, si tomara, jalara y se masturbara? ¿Sería el mismo? Uno de verdad cambia. Matías, capté, era Papelucho pero jalado. Ni más ni menos. Ahí me di cuenta que tenía la voz, que tenía la onda. La mala onda que necesitaba.

Estoy de regreso, de nuevo, en el City. En el bar del City, con mi laptop. Es de día y el bar está vacío. Reviso lo que escribí anoche y me baja una cierta nostalgia y, a la vez, algo parecido a la felicidad. Me alegro haberlo terminado, me alegra que ya no es del todo mío, me alegra que *Mala onda* tenga vida propia.

El final de la novela no lo tenía planeado. Después de abandonar el City en un estado cercano al shock, volví a mi casa y, sin tener muy claro qué hacer, tomé mi bicicleta y subí el cerro San Cristóbal. De alguna manera, el final de cómo hice el libro se traslapa con el final de

la novela.

Luego de subir el cerro, volví a mi casa y, antes de caerme dormido por el esfuerzo, hojeé el primer libro de cuentos de Antonio Skármeta. Ahí se me ocurrió lo del ciclista: transformaría a Matías en *El ciclista del San Cristóbal*, pero, en vez de hacerlo subir, lo obligaría a bajar. Y si bien mi plan inicial era matar a Matías, algo, ese día, me hizo querer salvarlo. Y eso, claro, fue lo que hice.

Salvando a Matías, también me salvaba a mí, aunque fuera *por ahora*. Por un rato. Pero el rato ya pasó y, no sé, algo me dice que la mala onda ya se fue y que Matías debe estar circulando por ahí sano y salvo, aunque no por eso sin ciertas cicatrices, y que yo tampoco lo estoy haciendo tan mal.

El horror de escribir

Sucede cada tanto: alguien va al cine y al rato de comenzar la función capta que la película se trata nada menos que de uno mismo. Por un instante, no respira. Luego, siente cómo su corazón palpita y, poco a poco, capta que lo que lo embarga no sólo es emoción sino orgullo. El subtexto es claro: mi vida es digna de una película, mi profesión es la misma del héroe.

Les ha sucedido a casi todos. No hay profesión o actividad que no haya sido procesada o trasquilada por la maquinaria cinematográfica. Pero, al rato, el profesional en cuestión capta que la historia va por otro lado y se siente levemente defraudado. El público desea historias más grandes que la vida. La vida normal, al parecer, no es suficiente. Una cosa es que el héroe sea plomero o apicultor, pero, a la hora de narrar, lo que se cuenta no son los avatares del trabajo, sino una historia de amor, de redención, de crecimiento, lo que sea. Es curioso: la mayor parte del tiempo se va en trabajar, casi todas las energías, y, a la larga, el trabajo tiende a definir a la persona y, de paso, sus relaciones, hábitos e idiosincrasias, pero pocas narrativas, tanto visuales como escritas, son acerca del trabajo en sí. Quizás porque lo que le corresponde al cine es condensar y, al hacer esta reducción, muchas veces pasa a llevar la profesión del protagonista. Para bien o para mal, lo que importa siempre es la historia.

En literatura hay demasiadas novelas y cuentos sobre escritores. Películas sobre escritores abundan, pero casi siempre son dramas, cintas donde ocurren hechos «más grandes que la vida» en las que lo importante no es escribir, sino amar (más bien, fornicar, si tomamos el subgénero «autor en llamas» que incluye cintas tan dispares como

Henry y June, Betty Blue o Lucía y el sexo) o morir (desde *Las horas o Antes que anochezca* hasta *Iris*, el cine prefiere a los autores que se matan o mueren mal, más que a aquellos que van a dejar a sus niños todas las mañanas al jardín).

Debe ser porque buena parte de los guionistas son escritores (o desearían serlo, vaya uno a saber por qué). Quizás sea porque, en un mundo en que nadie lee, los libros aún tienen esa cuota de respetabilidad que aquellos que se han vendido al sistema ansían para sentirse menos culpables. Un autor, mal que mal, al menos en la mente de la sociedad, es un autor: una persona distinta, superior, conectada con frecuencias extrañas. Quizás por eso los novelistas aparecen en la pantalla con una regularidad que roza lo sospechoso. Lo curioso es que pocas de estas cintas sobre «el horror de narrar» (casi nunca son gozosas) han sido un gran éxito (la gente que va al cine, se sabe, prefiere ver la película que leer el libro), pero tienden a ser bien recibidas por aquellos intelectuales sin intelecto.

Lo que al cine le interesa, eso sí, son las aventuras que vive un escritor, no la aventura que implica escribir una historia. Suena lógico y quizás lo es. Pero, si se lo analiza un poco, es casi demente. ¿Valdría la pena hacer un filme sobre un corredor de autos y no dejarlo correr? ¿Podría existir una película de boxeadores sin la secuencia de entrenamiento de rigor?

Hay cintas sobre escritores que me han gustado y algunas, incluso, han rozado la esencia de la vida literaria *(Bota a mamá del tren, Medianoche en el jardín del bien y del mal)* , pero el número

se reduce a los dedos de una mano cuando se trata de mostrar la profesión por dentro. Aquí entra a foco Stephen King, que, a pesar de no ingresar aún al canon de la gran literatura, es uno de los que más sabe sobre el oficio (quizás porque no hace otra cosa que escribir), y sus novelas sobre escritores son aquellas que más verdades dicen acerca de este oficio. *El resplandor, Misery y Cuenta conmigo* son adaptaciones de sus libros que saben de lo que están hablando (quizás es lógico que sea un escritor de novelas de terror el que ha sido capaz de entender lo terrorífico que puede ser llegar a escribir).

Si el cine comercial ha «fracasado» a la hora de tener que mostrar el mundo interior de un escritor, no lo ha hecho a la hora de apostar por el escritor que tiene más cercano, es decir, el guionista. Hay mejores cintas sobre guionistas que sobre escritores. Esto se entiende: zapatero a tus zapatos. Si uno desea acceder a los secretos de la profesión, nada supera mirar *Sunset Boulevard* o la gran *Barton Fink*, que es sobre como

un dramaturgo centrado en sí mismo es incapaz de escribir un guión acerca de algo que no conoce (luchadores libres).

De todos modos, existen varios filmes que captan el proceso de narrar desde el punto de vista de un escritor o, al menos, son certeros al momento de crear el entorno, entre tedioso y paranoico, que rodea el oficio de escribir. Woody Allen, desde luego, sabe de lo que está hablando. De todo lo suyo, me quedo con *Manhattan* («capítulo uno: él adoraba Nueva York…») y la acérbica, pero lúcida, *Deconstructing Harry*. En *La otra mujer*, Gena Rowlands trata de escribir, pero comienza a escuchar la voz de Mia Farrow hablando con su psiquiatra. El filme termina con ella leyendo la novela autobiográfica de Gene Hackman, donde se topa con un personaje frío con el nombre Helenka, que no es más que ella misma, procesada por la ficción.

Ricas y famosas, el último filme de George Cukor, dice un par de verdades sobre la vanidad y la competencia entre la gente de letras. *Smoke*, de Paul Auster-Wayne Wang, deja claro que las historias andan circulando por ahí como el humo. Una de mis cintas-sobre-escritores favoritas *es Fin de semana de locos*, la inteligente y sobre todo adulta cinta de bajo perfil que Curtis Hanson realizó a partir de la novela *Wonder Boys*, de Michael Chabon. Ahí, Michael Douglas (en el rol de su vida) se luce como un escritor bloqueado que se gana la vida dictando un taller en una nevada universidad de segunda y al que le toca enfrentarse con un alumno tan excéntrico como genial (Tobey Maguire, notable). Todo en esa cinta huele a verdad, nadie tiene nada claro, reina la duda y los personajes acarrean tal cantidad de taras y excentricidades que hasta los principales tienen ese tipo de nobleza que generalmente está reservada a los personajes secundarios.

Pero de todas las escasas cintas sobre el proceso de escribir, sin duda la mejor es acerca de un guionista de cine más que un autor de novelas . *El ladrón de orquídeas*, la insólita, rarísima, alucinante y creativa, distorsionada y autofagocitante nueva obra de Spike Jonze y su guionista fetiche, el superestrella Charlie Kaufman, quien ya es el guionista autor más célebre del mundo y que, con esta cinta, sin duda se coloca en el centro mismo de la obra. En *Adaptation* (el título en inglés), la profesión, en este caso, ser escritor y, más específicamente, ser guionista, es la piedra angular del filme. Aquí lo que importa ES la profesión: el tema de la cinta es escribir y todo el resto es francamente secundario.

El filme deja el posmodernismo atrás y abraza lo que ahora todos llaman *meta:* va más allá y nos muestra la profesión por dentro, se detiene (en rigor, se queda pegada) en cómo se escribe, en cómo

se adapta, en cómo se reportea. Imagínense la historia de un dentista que tiene dudas sobre si ama o no a su novia con la que está a punto de casarse. Pero ahora imagínense que la mitad de la cinta fuera cómo él cura las encías a un tipo y cómo le extrae cuatro muelas a una señora. Imagínense los detalles de las operaciones, la sangre, el extractor de saliva, los algodones, las largas agujas con la novocaína.

Cuando *El ladrón de orquídeas* funciona bien (y durante tres cuartas partes funciona de maravilla, funciona del tal manera que uno cree que ha visto algo por primera vez) es cuando nos muestra lo que nadie antes nos había mostrado: todos los detalles gore y asquerosos, todos esos momentos muertos y levemente embarazosos, de la sobrevalorada pero, supongo, necesaria profesión de escritor.

El filme nos interna directamente en la resbaladiza pasarela donde ocurre toda la acción literaria: en la cabeza insegura de un escritor que, más allá de sus premios y prestigio y logros, se siente un loser, un perdedor y un fracasado, un inútil que simplemente no es capaz de vencer al enemigo (la famosa página en blanco). En este sentido, esta cinta es la perfecta continuación de *¿Quieres ser John Malkovich?* Aquí, Kaufman y Jonze han taladrado un portal que nos conecta con la mente de dos escritores muy distintos pero, al final, parecidos: el propio Kaufman y la melancólica y solitaria Susan Orlean (una insuperable Meryl Streep llena de humor). Lo que vemos en pantalla se parece sospechosamente a la verdad. Alumnos de literatura, guionistas en ciernes: así es. *This is it!*

Olvídense de lo externo, de los futuros premios, lanzamientos, autógrafos. El día a día es lo que cuenta, y esto, amigos, es el crudo día a día donde, por lo general, no sucede nada.

El ladrón de orquídeas fusiona lo liviano con el horror. No poder escribir no implica necesariamente comenzar a pensar en asesinar a tu mujer o mirar cómo el papel mural se descascara, pero sí implica obsesionarse con tus inseguridades, carencias, trancas y, claro, con si la salida digna pasa por pedir más tarde un mufin de arándano o quizás uno de maíz.

«Soy gordo, calvo, repulsivo… estoy loco, soy autorreferente, solipsista», repite, una y otra vez, el pobre Charlie Kaufman, un ser incapaz de adaptar o adaptarse, un ser que, como muchos escritores, se gana la vida creando epifanías sobre la conexión, cuando lo cierto es que él mismo es incapaz de conectar.

¿Qué esperaban? Este horror es un precio totalmente manejable a

cambio del resultado general: inventar, crear, ofrecer de regalo mundos y personas que no existen. Hay más Charlies Kaufmans (encerrados en su pieza y en sí mismos) en el mundo literario de lo que se cree, pero donde la cinta triunfa es con Susan Orlean, una periodista-escritora en apariencia normal, integrada, fina y distinguida, que sufre la maldición de las letras como todo el resto de sus colegas más básicos: ella quiere pertenecer al grupo, pero lo cierto es que se siente más cómoda sola en el baño, despierta mientras su marido duerme, escribiendo de noche en la única oficina iluminada de todo el rascacielos de la empresa Condé Nast.

Lo más intolerable de las películas de escritores, o de artistas en general, es que, por un lado, intentan mostrarlos «como genios» o «como seres distintos», pero, al mismo tiempo, porque son los protagonistas, porque están en la pantalla como héroes, deben «actuar» como gente común. No se puede tener todo en la vida. Los escritores no son gente normal, no podrían serlo. Son levemente autistas, psicóticos, melacólicos y psicopáticos. Es parte del contrato y no está mal porque a lo que

se dedican no es ni lógico o del todo necesario y, sin duda, no tiene nada de sano.

Paul Theroux sostiene que pocas veces un ser equilibrado se transforma en un escritor imaginativo. Pero no hay que confundir tristeza, soledad (mucha, demasiada), silencio, rutina y lata con aventura y pasión. Son asuntos distintos. La mayoría de los que se dedican a escribir tienden a ser sustancialmente menos atractivos, apasionados y carentes de aventuras que sus personajes. Esa es la trampa de las películas de escritores: confunden personajes con autor. *El ladrón de orquídeas* tiene las cosas claras: aquí el mejor personaje es, sin duda, el desdentado horticultor, seguido del agente cachondo y el mesiánico gurú que dicta seminarios de guiones. Por eso están en el filme. Pero la gracia de Kaufman es que además colocó al centro a dos escritores tal como son: el guionista y la periodista top. Cuando la cinta se hunde es cuando los escritores se vuelven personajes y comienzan a vivir aventuras. Traicionan su naturaleza y se transforman, en un par de segundos, en caricatura.

Pero ocurre al final, sólo al final.

Tengo mis dudas respecto de si *Adaptation* sea una gran película, pero donde no tengo duda es que sí dice la verdad. Escribir es un horror, sí, pero supongo que el verdadero horror sería no ser capaz de escribir, punto.

Asesinar en serio

(a sangre tibia)

Leí acerca de esto en *La Tercera* el sábado pasado y sigo pensando que lo mejor que he leído esta semana no viene de un autor publicado, que haya escrito un libro o una crónica en un diario o en una revista. Ni siquiera en un blog. No es un autor, no tiene libros publicados, no estudió literatura en un postgrado, seguro que no tenía la más puta idea de quién era Pound o Melville o Blake o Woolf o T.S. Eliot.

Capaz que nunca haya leído un libro.

Lo mejor que leí esta semana es la carta —o los párrafos que salieron a luz de una o dos cartas muy largas— escritas por un hombre llamado Zakery Bowen, de veintiocho años, residente de Nueva Orleans. La carta era de suicidio. Y un intento de explicar todos sus tropiezos: su vida, su pasado que seguía atormentándolo (¿quién fue el que dijo que, para cierto tipo de gente dañada, el pasado siempre es el presente?) y, más que nada, el acto inexplicable y sangriento que lo llevó a poner fin a ese mal reality que era su vida y descansar de una vez por todas.

Estuve más de una hora navegando por las entrañas de la Web para saber más. Para completar toda la carta.

Toda la historia.

La carta, como la víctima, estaba diseccionada en diversos trozos, tanto en castellano como en inglés, en griego y en portugués y quién sabe en cuántos más idiomas, dependiendo del diario o la agencia noticiosa que iba googleando. Ninguna publicación divulgó toda la carta. Quizás nunca se publicará del todo. A lo mejor quedará en el fondo de los archivos de la policía.

Confesión: me gustaría contar esta historia. Hacerla mía. Tratar de hacer de Zak, ese desconocido, ese asesino, ese demente que al parecer no lo era tanto, un personaje cercano.

Un personaje, punto.

Es a través de los personajes que uno crea. Siento que es muy difícil crear sin un personaje con el cual uno conecte. Para eso, los personajes a los que uno se acerca, aquellos que uno se apropia, son los que terminan siendo realmente tuyos. Los personajes, ahora ya lo sé, lo he comprobado, se apoderan de uno primero y luego se intenta

encontrarles una historia que esté a su altura.

Habría que tener cuidado con narrar o filmar la historia de Zak Bowen. Narrarlo desde afuera, con distancia, no es lo correcto, y narrarlo desde el punto de vista de Zak es complicado. Es, acaso, inmoral. Pero es la única forma que se me ocurre de abordarlo, en caso que lo pudiera abordar, de hacer mía su historia. Mal que mal, esta no es cualquier historia, y Zak no es cualquier personaje.

Ésta es la de un asesino demente que mató a sangre fría, que hizo algo inenarrable, enfermizo, demente, inexplicable.

Imperdonable.

¿O sí?

Esta es la historia de un tipo dañado que no se pudo controlar y que mató a la mujer que amaba y

que tuvo claro que, antes de que lo apresaran, tendría que condenarse primero.

Zak se condenó solo.

Sabía que tenía que pagar. Y pagó.

Saltando.

La historia de Zak no es alegre. Es la tragedia de un ser tan fisurado como fallido. La historia de un hombre solo que acarrea ese tipo de soledad que no se llena ni siquiera con compañía ni se olvida durante esos pequeños pero intensos momentos de felicidad.

Zakery Bowen hizo algo impensable, inexplicable y, sin embargo, aquí estoy, apuntando estas líneas y sintiendo que es el tipo de personaje que me gustaría abordar.

Que siento cercano.

Siento que lo entiendo, que me provoca, que me intriga. Que podría aprender cosas de mí y de otros al escribir sobre él. ¿Una novela ambientada en USA, en Nueva Orleans, con personajes no chilenos? ¿Se puede? ¿Podría? ¿Podré?

¿Por qué no?

Quizás debería escribir una novela acerca de Zak.

A sangre tibia.

Tantas ideas, tantos libros en gestación, tan poco tiempo, tanta energía que se va en lo que no corresponde.

Zak podría ser un personaje mío. Siento compasión hacia el verdadero y, sobre todo, hacia el ser ficticio que ya está empezando a germinar mientras anoto esto.

Me interesa ponerme en su lugar.

Un lugar donde nunca quisiera estar.

Me gustaría escribirlo con compasión. Estar, de alguna manera, a su lado, y entender. Al final eso es lo que quiere todo el mundo: que lo entiendan, que lo dejen tranquilo.

Pero Zak no estaba para nada tranquilo.

¿Por dónde partir? ¿Narrarlo todo en primera, en segunda, en tercera persona? ¿A lo Gatsby? *In-your-face?* ¿Hacerlo hablar a él?

¿Por qué siento una cierta cercanía con alguien como Zak?

Quizás estoy viendo mucho *Dexter*.

Puede ser.

Grande, Michael C. Hall.

Dexter, la serie del asesino-en-serie como héroe, como mejor amigo, como álter ego de la audiencia. Leo dos libros de Dexter, de John Lindsay, en que se basó la sorprendente y adictiva serie de Showtime. Thrillers basura que, sin embargo, no son pura basura, que a veces dicen más cosas sobre nuestras zonas oscuras que muchos libros que intentan ser arte y al final terminan siendo pura basura. ¿Qué ha pasado con nuestra cultura, qué ha cambiado para que un héroe sea el malo y los malos sean los buenos? Dexter mata a los asesinos, a los tipos realmente despreciables, y desprecia a los buenos, a los humanos, a los que tienen una vida mediocre. En *Dexter*, la serie, todo está dado vuelta. Quizás como la vida actual, siglo XXI. Pone en duda a la policía, a los psiquiatras, a los sacerdotes. Para los creadores de *Dexter*, un buen padre es un padre que enseña a su crío a matar sin que lo atrapen después. Quizás esta tendencia partió, a nivel ultramasivo, con Hannibal Lecter. El

público estaba con él. Con esta supuesta glamourización del solitario-escindido-loser-raro-apartado es comprensible que haya gente que piense que nos estamos yendo a pique.

Que no es normal que la gente se identifique con el anormal.

A mí, en cambio, me parece del todo *normal* que un montón de entes aislados se reúnan, vía el arte, en un gran estadio virtual. Me parece sano que personajes ficticios, que ciertos libros y ciertas canciones, permitan que todos esos Zaks lean, escuchen y vean, pero al final no maten ni se maten.

Me junto a almorzar con un amigo.

Un sábado.

Hablamos horas y nos reímos más; luego me dice:

¿Leíste ese crimen que ocurrió en Nueva Orleans? Feroz.

No, de qué va. Qué pasó.

Léelo. Salió hoy en *La Tercera*. Te va a gustar, es una de esas historias que te gustan. Tu tipo de gente.

Qué.

Mi tipo de gente.

¿Un asesino a sangre fría de Nueva Orleans?

Sí, de más. Por qué no. Mi *ti-po de gen-te*. El tipo de personajes que me interesan, sí. Zak Bowen. Sin duda, un asesino. No en serie, pero sí en serio.

Zak era —qué duda cabe— un tipo sensible. Demasiado. Y escindido, *border*, patinando entre la realidad y ese refugio adonde van los que no entienden lo que les pasa. A lo mejor si Zakery hubiera tenido un cable a tierra artístico, lo que pasó no hubiera pasado. Lo he dicho muchas veces y lo he pensado más. A costa de ser reiterativo, insisto: a pesar de toda la masa crítica que dice que buena parte de los artistas están dañados y el arte los ayuda a autocombustionarse, mi impresión es la contraria.

Mi apuesta es que el arte es curativo. Crear pero también alimentarse de historias. No es obligación crear, por cierto, pero sí tragar. Si no, ¿cómo sobrevives? Zak sólo acumulaba y acumulaba tensión y malas

vibras y paranoias y fracasos y no tenía con quién ni cómo silenciar todo ese ruido.

Lo que más me asustó no fue darme cuenta de la tranquilidad con la que estrangulé a la mujer a la que había amado durante un año y medio, sino la ausencia absoluta de remordimientos.

No sólo la estranguló.

La cortó en trozos. Un exabrupto que se transformó en el gran error de su vida. O el final anunciado de un vida que estaba girando fuera de control.

La historia es más o menos así:

Zak conoció a Addie Hall durante los días posteriores al huracán Katrina. Se conocieron en medio del desastre. Él la recogió y la llevó a vivir a su casa, en el Barrio Francés, justo arriba de una tienda de objetos de vudú. Se hicieron conocidos por la prensa porque ambos eran guapos y cenaban con velas al aire libre y optaron por no abandonar la ciudad. Entre tanto destrozo, estos dos seres destrozados se encontraron. Claro que ahí empezó el desastre, no el día en que el huracán azotó esa extraña ciudad a orillas del Mississippi que yace unos metros bajo el mar. Para armar una pareja

se necesitan dos. Dos medios sólo suman uno. Todo parte bien y hasta los desadaptados piensan que se pueden completar y la sensación es tal que se la creen. Ellos se la creyeron. Se embalaron.

Veamos quiénes eran:

Ella primero.

Addie. Addie Hall. Una camarera con onda. Oriunda de Pennsylvania, sentía que Nueva Orleans era su lugar en el mundo. Simpática. Conocida y querida en Bourbon Street. No sólo servía copas, también se las tomaba. Desinhibida, le gustaba mostrar sus pechos a periodistas, se creía un poco artista pero era más que nada bohemia. Dato no menor: de niña había sido abusada.

Ahora Zak.

También era un asiduo a Bourbon Street. Era de California, pero como buen norteamericano no era de ninguna parte. Un *transient*, de trabajo en trabajo, *from State to State, from nowhere to nowhere*. En Nueva Orleans se había establecido atraído por el mito que ahí todos eran

libres, tolerantes y levemente retorcidos. Una ciudad de vampiros, jazz y tranvías llamados Deseo. Zak era camarero y barman. Un tipo encantador. Encantaba. Era un tipo con pinta de surfista que apenas se balanceaba sobre el mar rojo y pesadillesco de sus fracasos. Padre de dos hijos que dejó atrás, y con un matrimonio que claramente no funcionó ni fue capaz de contenerlo, Bowen deambuló hasta que intentó refugiarse en el Ejército. Estuvo destinado en Afganistán e Irak, donde llegó a ser condecorado. Al parecer no le gustó lo que vio allá.

Todos sus vecinos de Nueva Orleans coincidieron en que era un joven extremadamente simpático, que parecía un ciudadano normal. Todos los diarios aseguraron que, luego de investigar el círculo de Bowen, sus amistades reconocieron que era un hombre emocionalmente inestable (como todos), pero que cada tanto aludía a un incidente que tuvo con un niño de pequeño. No está claro qué pasó. Si no lo tomaban en cuenta, si le pegaron, si no lo invitaban a los cumpleaños de sus compañeros.

Ah, la infancia, esa horrorosa época donde se formatea el disco duro.

Bowen, antes de saltar del séptimo piso del Hotel Omni, tiene que haberse sentado en un algún lugar tranquilo a escribir sus confesiones. Hay versiones contradictorias. Se dice que hay un video donde Zak le habló directo a la cámara. Y que escribió dos cartas, y no una. Lo cierto es que trozos de ambas —o de la misma— llegaron a los reporteros de la ciudad de Nueva Orleans, que seguía en ruinas. La carta, o cartas, escritas a mano, y selladas en una bolsa plástica Zip-Loc para protegerlas del posible daño que provocaría el estallido de su cuerpo contra los húmedos adoquines del Barrio Francés, estaba dirigida a la policía y fue encontrada en su bolsillo delantero.

Una de ellas les indicó adónde dirigirse:

If you send a patrol to 826 N. Rampart, you will find the dismembered corpse of my girlfriend Addie in the oven, on the stove, and in the fridge… Zak Bowen.

Ahí encontraron el cuerpo cercenado de Addie Hall, su novia, con quien la convivencia ya se había vuelto infernal. La cabeza de Addie la encontraron hervida, en una olla; sus brazos y piernas estaban dentro del horno. En otra olla estaban las manos y los pies. En una mesa al lado encontraron zanahorias y papas, peladas y cortadas, pero aún no habían sido cocidas. El torso estaba envuelto en una bolsa de basura dentro del viejo refrigerador del departamento de un ambiente.

«Una pareja, por sana que sea, no debería vivir en un espacio tan reducido», comentó una mujer policía. También comentó que no había señales que indicaran canibalismo. El detective Ronald Ruiz señaló a su vez que Zak Bowen no era un asesino en serie.

Addie Hall fue su única víctima.

La carta de Bowen partía así:

Hoy es lunes, 16 de octubre. Son las 2 am. La maté a la 1 am del jueves 5 de octubre. La estrangulé con mucha calma. Fue todo muy rápido.

Después anotó todos sus datos objetivos: nombre completo, el número de servicio social y el de su licencia para manejar. En la misma nota, donde le da los datos a la policía para que encuentren el cadáver, Bowen explica que siguió teniendo sexo con el cuerpo de Addie Hall y que, en momentos de culpa, caía en *blackouts* producto de una letal combinación de alcohol y culpa. Zak despertaba horas después en su futón, al lado de su novia estrangulada. Varios días después, y ya más calmado, optó por desmembrar a Addie en la tina del pequeño departamento. El baño, explicó la policía, estaba impecable.

«Se nota que lo limpió con minuciosidad», comentó Ruiz.

La simpatía y la buena pinta de Bowen jugaban a su favor a la hora de perderse en el mundo de la noche. A Zak le gustaba el alcohol, el ruido y era un mujeriego compulsivo. Esto, claro, fue lo que empezó a dañar la relación con Addie. Ella, al poco tiempo, captó que no podría enmendar ni sus rumbos ni sus adicciones.

Al parecer, lo que precipitó las cosas es que ella le propuso que se fuera. La relación de un año y tanto empezaba a desmembrarse. Addie Hall no estaba dispuesta a que su pareja le fuera infiel y siempre estuviera pensando en lo libre que sería si no estuviera con ella.

La gota que rebalsó el vaso fue cuando ella renovó el contrato de arriendo a solas. La relación se volvió una espiral de violencia y mala energía. Una noche, Addie Hall, alterada con marihuana aspirada en una pipa de agua, amenazó con una pistola a Bowen. Vecinos llamaron a la policía. Zak tuvo que alojar donde un amigo. Todo se estaba viniendo abajo. Zak se sintió seriamente traicionado y abandonado. Pero ya no era sólo una relación lo que se estaba viniendo abajo. Bowen había iniciado su *downward spiral* y, en algún minuto, una nueva reconciliación entre los dos se volvió mortal.

Halfway through the task, I stopped and thought about what I was doing

—le escribió a la policía— . *The decision to halt the first idea and move to Plan B (the crime scene you are now in) came after awhile*.

Después de matarla, empezaron las dudas. ¿Qué hacer?

¿Qué se hace en un caso así?

Al final optó por desmembrarla, darse un respiro, pasarla bien y luego pagar su pecado, su crimen, y autoeliminarse.

I decided to spend the U$1,500 I had being happy until I killed myself… So that's what I did:

good food, good drugs, good strippers, good friends and any loose ends I may have had… And had a fantastic time living out my days.

Antes de saltar, pasó un montón de tiempo en el bar llamado Bufaś. Una camarera dijo que nunca lo había visto tan contento, tan en paz, tan conectado consigo mismo y con el mundo. A todos los del bar les comentó:

Me iré de vacaciones. Imagínense: mañana por la noche estaré en el paraíso.

Los parroquianos del bar pensaron que Zak Bowen iba a partir al Caribe. Según *The Times* de Londres, «antes de lanzarse al vacío grabó con una cámara de video sus vacilaciones». De ese video no se sabe nada.

Me gustaría ver ese video.

Al encontrarlo sobre el pavimento húmedo, el cuerpo de Zak presentaba 28 quemaduras de cigarrillo autoinfligidas.

Una por cada año de mi vida. Todo lo he hecho mal: la escuela, el trabajo, el Ejército, el matrimonio, la paternidad, la ética, el amor; en cada uno de estos asuntos, al final, fracasé. Esto no ha sido un accidente. He tenido que arrancarme la vida para pagar por la que yo arranqué.

Arrancarme la vida para pagar por la que yo arranqué.

¿Qué más se puede agregar?

No más palabras. Hora de tomar acción.

La (primera) película de mi vida

Nota: esta crónica/confesión fue escrita mucho antes de que se estrenara Se arrienda *en el Festival de Valdivia. El estreno capitalino fue el 6 de octubre de 2005. A partir de esa fecha, todo cambió. Ahora sé lo que sucedió después del estreno, pero cuando escribí esto, no. No tenía idea que, en efecto, mi vida se dividiría en un antes y un después. Para bien. Para mejor*.

Los círculos se completan.

A veces.

En este caso, sí. Hace unos años, después de un largo período de sequía (o de intentar armar algo parecido a una vida, más que un cúmulo de libros publicados) llegué a Los Angeles, California, con la idea de indagar en mi pasado. En rigor, la memoria ya estaba hablando con esa voz extraña que adquiere cuando se transforma en ficción. Llegué a Los Angeles para estar lejos de Chile porque lo que me tocaba era —justamente— escribir «la parte de Chile» y sentía, no tengo bien claro por qué, que para escribir acerca de algo tan cercano era clave que estuviera muy lejos. La novela se llamaba, por ese entonces, *Epicentro*.

Al aterrizar en el aeropuerto, y antes de subirnos a la carretera 405 rumbo al sur a la muy republicana y ordenada Orange County, mi padre se detuvo en Randy's Donuts. Randy's es un inmenso donut de yeso que ha aparecido en innumerables filmes. Al ver ese donut recordé muchas cosas. Me acordé de cosas que no había recordado hacía años. Ese donut fue mi magdalena proustiana. En ese preciso instante supe que esa imagen pop tridimensional sería la portada de mi nueva novela. Luego, entre la bruma y el smog, divisé el letrero de Hollywood encaramado en los cerros, allá lejos. Entonces capté dos cosas más: la novela ya no se llamaría *Epicentro*, sino *Las películas de mi vida*, igual que el libro de memorias cinematográficas de François Truffaut. Y

aunque creo que *Epicentro* es un mejor título, quizás el «verdadero» título de esa novela, capté que más que titular una novela, lo que estaba haciendo era preparar —o pavimentar— mi futuro cinematográfico.

Estaba preparando mi futuro, punto.

Imaginarse el futuro, acaso planearlo, es un acto tan creativo como demente. Requiere de más valentía, locura y planificación que escribir una novela. Desde luego, requiere «más» estructura. No era casualidad

que estaba en territorio estadounidense, donde la gente tiene más de una oportunidad, pero no necesariamente segundos actos. En Estados Unidos no hay pasado y todo es futuro. Todo se basa en la promesa. Supongo, porque, si uno lo piensa bien, el futuro tiene la gracia de no tener pasado. Nada que te condene, que te arrastre o atrape, nada que no te deje despegar. *Las películas de mi vida* se llamaría así no porque era el mejor de los títulos, sino porque ese título me abriría nuevas puertas. Ese título me daba la confianza y la seguridad que andaba buscando. Era —sin duda— la

excusa que necesitaba para lanzarme.

Para lanzarme al vacío.

No para matarme, aunque los que deciden terminar con una mala etapa, a veces se lanzan al vacío. A mí, más que querer matarme o dejar atrás una período oscuro y demente (no creo que el haberme transformado en escritor fuera eso, para nada), me atraía dejar todo atrás o, al menos, partir de nuevo, en algo ajeno pero extremadamente cercano.

Lanzarme, sí, y al vacío, pero desde un puente literario conformado por dos libros con títulos cinematográficos *: Las películas de mi vida* y *Cortos*.

Ahora era el momento. Quizás no habría otro. Sería un escritor, sí, pero ya me estaba presentando al mundo como director. Es más: lo tenía más que claro. Siempre quise ser un director; el transformarme en un escritor fue, de alguna manera, no una casualidad, pero sí toda una sorpresa.

Basta de sorpresas. Si uno tiene la posibilidad de transformarse en lo que quiere o, más importante, dedicarse a lo que a uno le gusta, por qué no. No hacerlo, no atreverse, no es saltar al vacío, sino algo peor: es matarse de a poco.

Todo esto pasó el año 2002. Ya era hora de dejar de ser cinéfilo, cinépata, crítico. Ya era la hora, no sabía cómo, pero ya era la hora de dejar de pasarme películas para empezar a hacerlas. Este era el sitio donde los sueños se convierten en celuloide. Era hora de pasar al otro lado. No aquí, en Hollywood, donde escribo estas líneas, sino allá. Allá en ese país llamado Chile que a veces siento es el mejor del mundo y que cada vez que estoy lejos echo más de menos.

Tres días después, manejé dos horas hasta llegar a una tienda llamada The Writer's Store, donde compré cuatro cosas: un libro de Syd Field

que te «enseña» a escribir guiones (luego lo boté, asqueado), un software algo caro llamado *Final Draft (Borrador Final*, lindo nombre) para escribir guiones y dos gorras: una que decía WRITER, otra que decía DIRECTOR. Guardé la de DIRECTOR.

La guardé hasta agosto de 2004, cuando, en plena Plaza Italia, rodeado de niebla y frío, dije acción.

Decir ACCIÓN por primera vez es parecido a lo que debe sentir un ateo que dice, arrodillado, AMÉN y capta que ya no está más ciego o perdido, sino que ahora tiene fe.

Septiembre 2005.

Estoy al aire libre, escuchando y mirando los aviones que rozan el donut. Estoy en una mesa pegoteada con azúcar y chocolate de Randy's Donut. Estoy alojando por aquí cerca, en un hotel al lado del aeropuerto. Inmensos 747 pasan al lado de mi ventana. Este es el barrio del Inglewood, El Segundo, Culver City. De niño venía a Culver City, donde la tía Ivonne Abascal, que era chilena. He vuelto al donut gigante de yeso y a Culver City. Aquí, en esta parte de la ciudad de Los Angeles, están los Estudios Sony que antes eran los de MGM. Ayer vi treinta segundos de prueba del blow-up d e *Se arrienda*. La vimos en la sala Jimmy Stewart, al que una vez, como reportero, entrevisté en Santiago antes que se embarcara a la Antártica. A un par de cuadras de Sony está DIG, nuestro laboratorio donde estamos haciendo el proceso de intermedio digital. Uno de los dueños es un actor cincuentón con pinta de galán y camisa color salmón que trabajó en *Rápidos y Furiosos*. Todo el resto del equipo son hindúes. Nerds hindúes con dockers, que hablan tamil, y han procesado cientos de cintas de Bollywood. Uno de ellos me pregunta si en mi película cantan. Le digo que no, pero que sí suena mucha música. That is nice, me dice, con un acento espeso como el curry.

—Music is good, people enjoy music at the movies.

Estamos aquí, en Culver City, transformando lo que corregimos con Tomás Roca y Giorgio González en Santiago y lo estamos transformando en 35 mm.

Estamos terminando mi película.

La primera película de mi vida.

De paso, estoy cerrando el círculo. Debajo de este inmenso donut de yeso.

Lo cierto del caso es que no «deseo» que esto termine. A pesar del cansancio, de lo extenuante que ha sido. Quiero que siga. Toda esta etapa de postproducción, toda esta experiencia. Nunca lo había pasado tan bien. Hay muchas maneras de vivir intensamente, pero vivir filmando es como vivir en voz alta.

Hacer películas es mejor incluso que verlas.

Los libros se expulsan, las películas se van soltando de a poco. Esa es una de las diferencias.

Porque eso me preguntan siempre: ¿qué se siente debutar? ¿Cómo se pasa de escritor a director? No lo sé aún. ¿Cuáles son las diferencias? Pienso en una: el otro día me tocó dar una entrevista y, de pronto, la periodista me pregunta: ¿por qué hablas en plural? ¿Quiénes son nosotros?

¿Qué?

¿Que por qué hablas en plural?

Dirigir es en plural. Por eso uno habla en plural. Nosotros somos Pancho Ortega, el grande de Heyne, Diego Valenzuela, la Daniela y Giorgio, el René, la Francisca y la Ignacia, Luigi, Valdivia, Luciano y Felipe y Cristóbal y Diego Casanueva, David, la Rocío y la Pocha y la Connie, Tomás, sin duda la Titi. ¿Qué hubiera hecho sin la Titi Viera-Gallo, mi editora, my own private Thelma Schoomaker?

Otra diferencia con la literatura: me insistieron que lo más parecido a escribir es montar.

Mentira. Lo más parecido a escribir es escribir el guión. Con la diferencia que se hace a medias. Es una colaboración. Es el mejor juego de ping-pong del planeta. Es terapia y confesiones y risas.

Montar es otra cosa: montar es reescribir, pulir, sacar, cambiar, alterar. Nunca había rehecho un libro. Es cierto: las películas no se hacen en el rodaje. Se hacen comiendo gomitas Merello en la sala de montaje.

Me han preguntado mucho qué se siente pasar al otro lado. Cruzar la pantalla.

Yo pensaba que, después de dirigir, de conocer un set por dentro, con todas sus dificultades, encontraría todas las películas buenas. Ahora encuentro casi todo malo. Quizás porque al pasar, al estar al otro lado, uno capta que lo bueno o lo malo no tiene que ver con el presupuesto ni con producción, sino con el antes.

Todo tiene que ver con el *antes*.

Y el todo depende mucho de tu equipo. Sin el equipo no eres nadie.

La otra pregunta que siempre salta: ¿soy cineasta?

No lo sé. Eso está por verse. Creo que sí. Quiero serlo. Al menos sentí que tenía la película clara, lo que no es poco. Eso, al final, en esos momentos de confusión y caos, fue lo que me salvó.

¿Salvó de qué si aún no sé si la película quedó buena? ¿Será un éxito? Pero sí, sí lo es. Me gusta.

Para mí, es un éxito. Pase lo que pase, aunque tengo fe que sí van a pasar cosas. Para mí, el triunfo, la gracia, fue pasar. Fue salir vivo.

Fue no deshacerme en pedacitos y llegar completo.

Nunca he pronunciado más discursos que durante el rodaje. Antes, durante, después.

Dos días antes de rodar, durante nuestra fiesta de lanzamiento, nos encomendamos a Clint Eastwood. Repartí santitos con su cara. A cada uno del equipo.

Clint Eastwood, que filma rápido y con calma aquellas historias que siente cerca.

El otro santito eran palabras del viejo Clint:

No hay nada más peligroso que cuando el análisis se transforma en parálisis. Nada peor que creer que hay que captar algo perfecto. La vida no es perfecta, el cine tampoco tiene que serlo.

Pero para que haya vida tiene que haber corazón. Si tienes corazón, si la película te viene de adentro, entonces hay altas probabalidades de crear vida.

No creo en Dios, pero creo en Clint. Y en todos los directores que han creado vida. Aún tengo los dos santitos en mi billetera.

Lo otro que complica las cosas, que complica seriamente las cosas: escribir es una experiencia solitaria, pero a pesar de todo lo plural, de toda la gente, dirigir tiene un componente extremadamente solitario.

Es mucho menos colectivo de lo que se cree o se mitifica.

Por ejemplo: nunca me he sentido más solo, más abandonado, que durante el último día del rodaje; de hecho, nunca he llorado mientras he escrito, y ese día, ese último día, estaba agotado, muerto, y sentí que todos sólo querían irse a la fiesta de final de rodaje, que todos estaban preocupados de «la próxima» y no tenía la toma que necesitaba y a nadie le importaba mucho. Quizás exageré. Estaba más sensible de lo habitual. Por suerte, me fui a llorar a la esquina, con mi director de foto. Si no puedes llorar frente a tu director de foto, entonces cámbialo.

Una película es colectiva en el proceso, sí, pero, a la larga, es casi más personal y, por lo tanto, más cercana que un libro. En una película, uno responde preguntas cada cinco minutos. Todas esas respuestas son clave. Uno cree que está acompañado, pero no lo está. Uno cree que todo el equipo la tiene clara y que podrías faltar un par de días al

rodaje, pero te das cuenta que el único que la tiene dentro de su cabeza como un todo (y no como una parte) eres tú y que por eso, al final, al que le van a sacar la cresta, al que le van a poner una o dos estrellas, al que van a aplaudir o pifiar, eres tú. Por eso, en medio del proceso (mi asistente insistía que era una guerra, algo que me niego a creer y por lo cual estoy dispuesto a luchar y matar para que nunca un set sea, en efecto, un campo de batalla), sólo puedes confiar en tus gustos. En tus instintos. En tu disco duro.

Uno piensa: por suerte he vivido todo lo que he vivido. Por suerte he leído todo lo que he leído.

Por suerte —puta, qué suerte— he visto todas las películas que he visto.

Que si echo de menos ser escritor, me preguntan.

Sigo siendo escritor, respondo.

¿Sí?

Echo de menos el silencio. Un poco. A veces. Echo de menos leer. Pero eso es todo. Yo pensaba que a estas alturas del partido estaría cansado y asqueado de lidiar e interactuar con tanta gente. Pero no. Es cierto que, al final del rodaje, uno siente que está rodando. Necesité parar, alejarme del

«equipo», distanciarme. Fui al fonoaudiólogo porque escuchaba ecos en mis oídos. Pero después de dos semanas de vacaciones, de paréntesis, empezó el montaje. Y ahí partió todo de nuevo. Y todo se volvió aún más placentero. Ahí uno deja de estar con mucha, mucha gente y está con pocos. Con tus colaboradores clave. Lo interesante del cine no es que uno trabaje en grupo; lo fascinante es que uno debe aliarse y formar duplas. Uno debe confiar en el otro y, a la vez, éste debe apostar por un proyecto ajeno.

Para hacerla corta: soy escritor. No tengo título de escritor, pero ando por la vida como escritor.

O andaba. En rigor, mi título es de periodista. Pero llevo varios libros a mi haber. Desde hace tiempo que coloco escritor en esos papeles que te dan cuando uno sale e ingresa a un país. No sé cuándo escriba cineasta. Quizás nunca. Me atrae esto de ser un escritor que filma. Dudo que alguna vez sea un cineasta que escriba. Quizás. ¿Por qué no? En todo caso, tengo un par de libros en el cuerpo que deseo escribir. Pero también tengo libros que deseo adaptar. Tengo varias

películas en la

cabeza. Eso ya lo tengo claro. Películas que deseo dirigir, producir, rehacer. Siempre he querido filmar. Antes de escribir, por cierto. Siempre me he sentido más cómodo en un cine que en una librería. Prefiero un festival de cine que una feria del libro. Pero ya me estoy traicionando. Una de las cosas que me he prometido es no poner a competir la literatura con el cine.

¿Para qué? Aunque vaya que dan ganas.

Hay semejanzas. Pocas. Y demasiadas diferencias. Muchas. La gente cree que las películas se hacen en grupo y se ven en grupo. Yo creo que nacen de una persona y se ven a solas. Cuando uno está en el cine, en el fondo está solo. Está viviendo esa experiencia a solas. Igual como cuando se lee.

La tensión escritor-director seguirá por un tiempo. No sé en qué quedará. Ojalá las dos cosas. Lo que sí es cierto es que ya no soy crítico, ya no tengo mi columna Cinépata. Esta etapa, aunque me pesa, se terminó.

Para siempre.

Ahora me pasé al otro lado, me comenta una amiga. Ella me dice que por qué no escribo un

«ensayo» de cómo fue mi experiencia de pasar de ser escritor a ser cineasta. Me fijo en cómo reitera la palabra *pasar*.

Pasar de un lado a otro.

Al lado donde se ven las cosas de *otro* modo.

Cruzar la pantalla.

Dejar de estar sentado y *levantarse*.

Eso es cierto: uno escribe sentado. Uno ve sentado. Uno filma, casi siempre, de pie. Uno siempre se está moviendo.

Esta es la verdadera historia de un cinéfilo que se transforma en crítico para ver las películas gratis y que, con el tiempo, capta que si sigue siendo tan malo, tan ácido y venenoso, criticando a todo el mundo, destrozando a todos los cineastas, se transformará en algo que no tenía planeado: mutará en un crítico de cine de tercera edad.

Entonces deja de criticar. Y se dice: quizás no filme, pero si callo, si dejo de criticar, quizás algún día logre estar a cargo de un equipo y filmar las historias que quiero.

Cuando las cosas salen mal es bueno recordar esa polera que tiene Jonathan Demme *: It's Only a Movie*. Es *sólo* una película. No es tan, tan importante. Esto no es el Tratado del Atlántico Norte.

Pero cuando las cosas salen bien, me acuerdo de Sidney Lumet (cada noche de rodaje leía y releía su *Making Movies):* esta es la mejor profesión del mundo.

Me aconsejaron que nadara antes de rodar. Que entrenara. Les hice caso. También me advirtieron que, durante el rodaje, y luego durante la postproducción, no escribiría.

Es cierto.

Lo peor de toda esta experiencia, de esto de lanzarse a filmar, es no poder escribir. No, eso no es l o *peor*. Lo peor, lo que me da miedo, es sentir que ya no es *tan* importante escribir. Ya no lo necesito *tanto*. Al menos, el acto de escribir en papel. En ordenador, para ser exacto, porque nunca he escrito en papel. Hasta ahora. Ahora tengo libretas. Unas libretas preciosas que me traje de Finlandia, donde voy anotando ideas y escenas y diálogos para la próxima. Porque sí, habrá otra.

Creo. Espero.

✓

✓

✓

✓

✓

No he terminado la uno y ya estoy soñando con la dos.

Cuando terminaba un libro quedaba muerto. Aún no termino la película y me siento más vivo que nunca.

Lo malo del cine es que es el tiempo real. Es una experiencia inmediata. Y no se puede hacer instantáneamente. El cine es mucho más lento de filmar (hay cuentos que se escriben en dos horas), pero se consume mucho más rápido.

Otra cosa: no se pueden subrayar frases ni pensamientos en una película.

Santiago ya no me parece del todo una ciudad. Para mí, Santiago ahora tiene algo de set. Cada vez que paso por un sitio donde filmamos, siento un dejo de nostalgia. Cada vez que paso por un sitio donde no pude filmar, me da un tanto de rabia. Pero luego pienso: tantos lugares donde aún no filmo.

Todo esto es un *gran* set.

¿Por qué uno filma?

Parecido al por qué uno escribe novelas. Porque a pesar de todas las grandes películas que existen, uno siente que se hacen lejos. Lejos en el tiempo, lejos geográficamente. Son sobre *otra* gente. Gente taiwanesa, de Hong-Kong, coreana, china. Ahora lo único que veo son películas orientales. Uno filma las cintas que quiere ver. Uno filma cintas locales que ojalá no sea *tan* locales, que puedan entenderse, que puedan emocionar, a alguien que esté lejos.

Tal como pasó conmigo.

Cuando leo artículos acerca de *Se arrienda*, siempre dicen que es la ópera prima del escritor. Yo creo que es la primera película de un cinéfilo que ha escrito un par de libros.

Antes de rodar leí muchos libros. Libros de autoayuda para directores. Cómo trabajar con actores. Cómo perderles el miedo. Cómo poder comunicar a los otros lo que quieres. Uno de estos libros recomendaba anotar en una pizarra frases que te colocaran en otro estado de ánimo. Esto fue lo que anoté. Es algo patético, pero cuando uno está a punto de rodar, y no tienes del todo claro qué es un lente 50 mm, recurres a cualquier cosa.

Las anotaciones en mi pizarra, entonces:

asociación libre: habla y habla huevadas, conversa mucho; de ahí surgirán (sin darte cuenta) muchas de tus ideas.

pensar a veces en cosas dolorosas: recordar cuando NO podías hacer las cosas que querías hacer.

¡sentir que tienes suerte… a PESAR que te puede faltar presupuesto! Peor sería estar en Hollywood. ¡Tus productores no te odian! Aquí el verdadero enemigo es la falta de presupuesto, pero, a la vez, es

nuestro mejor aliado. El verdadero enemigo es la falta de experiencia. ¿Pero de qué sirve la experiencia si ésta es mala?

sé INTUITIVO; déjate llevar x las tripas. No escuchar tanto a los otros sino a ti.

filmar LA VERDAD: life's too short.

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

preguntar y preguntar y PREGUNTAR.

escuchar.

pedir ayuda.

DARTE PERMISO; confiar en ti.

creerte un poco la raja; mal q mal, ¡¡¡eres el director!!!

hablar mucho de cine bueno.

hablar poco de cine malo… no pelar, no encontrar todo malo, puede jugar en contra, puede ser mala suerte, Dios castiga a los mal hablados.

observar, mirar, entender.

NO juzgar, sobre todo a los actores.

ponerse en el lugar del otro.

RECORDAR; usar memoria emotiva, igual q los actores (mal que mal, esta historia la conoces bien).

CONTAR HISTORIAS en el set, todo el día, a todo el mundo, a la hora de almuerzo (qué es el cine sino contar historias).

Juntarse con gente buena onda, alejarse de la gente q te odia, envidia o desea que te vaya mal.

ROBARLE a los todos los cineastas buenos que te quieren aunque no saben quién eres.

Ellos han filmado para ti. Ahora te tocar filmar para otros. ¿Otro? ¿Habrá alguien q está esperando tu película?

PENSAR en voz alta.

conocer gente nueva (como setecientas, en rigor; adiós al autismo; autismo y cinefilia, perfectos; autismo y dirección, mal).

conocer músicos, cineastas, escritores nuevos… abrir el mate a ideas y tendencias q no te interesaban o no conocías (como NIN o Buckley o Shogun).

aferrarse a la gente con buenos sentimientos.

✓

recordar q tu pega es que otros se acuerden de cosas personales… esa

es tu pega, tu mision.

Cuando escribes tienes que cerrar la puerta. Dirigir, en cambio, es otra cosa. Uno abre la puerta y deja entrar a mucha gente. Dirigir no es sólo rodar. Dirigir es como tener una banda de rock y estar de gira por un año con gente a la que le gustan las mismas canciones. Dirigir es liderar, pero no para que te sigan, sino para empujar y llevar a buen puerto la historia. Dirigir es escribir en grupo. Es colaborar con otros. Es como escribir, pero en plural. Para mí, el placer de dirigir es que me acerca a lo que siempre quise ser. Dirigir me potencia, me conecta, me energiza. Dato: no se duerme mejor que cuando se está rodando; despiertas a las cinco de la mañana feliz, con ganas de saber qué va a pasar. Y eso, para mí, al menos, es totalmente placentero.

A veces, en la preproducción, le enviaba a mi equipo duro (mi asistente, q es tu mano derecha; mi fotógrafo; mi directora de arte) mails como éstos. Ahora me dan algo de vergüenza, pero en ese momento, ante el vértigo del rodaje inminente, uno tenía que liderar.

Éste es uno de mis peores mails:

SE ARRIENDA es la historia de un desbloqueo emocional.

SE ARRIENDA es sobre crecer.

SE ARRIENDA es acerca de darse cuenta que tu vida no es tan tremenda ni maldita como crees que es.

SE ARRIENDA es sobre perderse para luego encontrarse.

SE ARRIENDA es sobre un país que creció a un 7% y un tipo que creció al 2% y siente que se quedó atrás.

SE ARRIENDA es sobre un músico que se está ahogando en un vaso de agua, que no ve la luz y que, de pronto, al escuchar una confesión, descubre la claridad y la paz necesarias para ser la persona que siempre ha deseado ser.

SE ARRIENDA es un filme que cree en la ciudad de Santiago y la celebra.

SE ARRIENDA es sobre no venderse, no ceder.

SE ARRIENDA es sobre departamentos vacíos que se irán llenando.

SE ARRIENDA es sobre la amistad y cómo el tiempo lo altera y lo

cambia todo.

SE ARRIENDA cree que existe una tercera vía entre venderse o quedarse fuera del sistema.

SE ARRIENDA es una historia de amor entre un hijo y su padre, entre un hombre y una mujer, y entre un creador y su música.

Si me obligan a optar entre el ruido y el silencio, me quedo con el silencio. O, al menos, el ruido ambiental, que no es ruido, sino sonido. Sonido ambiente. Rodar no es algo del todo fácil. Es algo intensamente *intenso*. Estás siempre alerta, con todos tus sentidos y emociones al rojo vivo. Algunos días son largos y, si bien hay días buenos y cortos, la mayoría son complicados, decepcionantes y caóticos, aunque pasan tan rápido que no te das cuenta. Quizás por eso se llaman rodajes: ruedas, como una llanta, cuesta abajo y no te detiene nadie.

Quizás por eso uno de los momentos cumbres de un día de rodaje es cuando todo y todos callan.

Es cuando el jefe de sonido llama a todo el equipo al silencio porque se hará un *wild*. Es decir, registrar el ruido salvaje, el ruido ambiente. A veces, ese ruido es urbano, intenso, abigarrado y francamente salvaje. Pero en muchas ocasiones ese *wild* que se capta con los inmensos booms es silencioso. Un silencio en apariencia quieto, pero no por eso insonoro (aunque uno no lo crea, cada departamento vacío tiene un sonido propio y característico).

Cuando todo el equipo se callaba para hacer un *wild*, para grabar el sonido que está debajo de toda la acción y de todos los diálogos, aprovechaba al máximo ese momento. Sentía que era *mi* momento. A veces cerraba los ojos e intentaba adivinar qué estábamos escuchando. Ese es el momento —quizás el único— en que nadie puede hacerte alguna pregunta, en que nadie puede gritar o reclamar. Ese momento de silencio no del todo silencioso (las hojas de los árboles que se mueven, los pájaros, un arroyo a lo lejos, el particular ruido de los regadores) era, curiosamente, el momento más literario del set. El momento en que recordaba mi *otro* ruido ambiental: ese silencio que no asusta sino, más bien, conforta. Tanto me sedujo este «ruido silencioso» que, antes de tener que enfrentar un vuelo largo, bajé de la editora de mi montajista algunos de mis *wilds* favoritos y los subí a mi iPod como manera de combatir el ruido de los motores del avión. Quería viajar con los sonidos de *Se arrienda:* árboles al atardecer, un departamento con suelo de madera en reposo, una calle de

Providencia de noche.

Aprendí muchas cosas, pero estas dos las quiero dejar por escrito: la cámara capta los pensamientos de los actores. Y la cámara filma tanto lo que está frente al lente como lo que está detrás.

Si hay caos, violencia, histeria, desgano… eso se notará en el celuloide.

Así que ataqué mi biblioteca para buscar nuevas frases. Para llenar el archivo y disco duro de mi asistente. No podíamos tener malas frases del día. Y buscando, creo, a cuatro días de terminar el rodaje, encontré la frase.

La mejor de las frases.

Además, resultó una frase de uno de mis directores favoritos: Robert Bresson.

Ésta es la frase:

No se trata de dirigir a los demás; se trata de dirigirse a uno.

Eso era —eso es— dirigir. Y ahí capté que no era casualidad que recién estaba dirigiendo. Que recién ahora podía estar cómodo en el set.

Ahora me podía dirigir.

Ahora podía dirigir a los demás.

Ahora podía crear vida.

Más

Más.

¿Qué es *más?*

Siempre me ha fascinado e intrigado cuando un autor te confiesa que no le ha ido bien o, al revés, cuando un escritor comenta que a un tercero le ha ido tan bien. Bien. Mal. ¿Qué significa eso? ¿Es vivir de lo que se escribe? ¿Es tener presencia mediática? ¿Es ser adaptado al cine? ¿Es tener respeto y prestigio? ¿Pero de quién? ¿Acaso es sentir que tu obra se está consolidando y volviendo coherente? ¿O es ganar la Guggenheim? ¿Es formar parte del club internacional y ser invitado a encuentros? ¿Es saber a ciencia cierta que hay gente que te odia y

que todos te están leyendo por las razones equivocadas?

Sin duda que esto del éxito literario es algo personal, inasible y cambiante. Puede medirse de mil maneras. Silvina Bullrich, en Argentina, fue una escritora de un éxito desmedido que vendía en forma exponencial a las tiradas de Borges. ¿Y? Todos sabemos lo mal que terminó ese fracasado llamado Melville, pero, con el tiempo, su suerte sin duda cambió. ¿Cómo catalogarlo? Stella Díaz Varín:

¿murió arriba, abajo, al medio? Qué implica que te haya ido bien: ¿estar número uno cuarenta semanas? ¿Tener buena crítica? ¿Aquí? ¿Allá? ¿Implica publicar afuera? ¿Dónde? ¿Buenos Aires?

¿México? ¿Madrid? ¿Tiene que ver con la editorial? ¿Debate, Siruela, Planeta o Anagrama? Y qué pasa después: ¿es ser traducido? ¿Es llegar al francés? ¿Es salir vía Gallimard o Faber and Faber o Feltrinelli?

Y una vez que se tradujo tu librito, ¿cómo analizas el triunfo? ¿Contabilizando las ventas o las críticas? ¿Paulo Coelho o Isabel Allende, entonces, son triunfadores? Qué sucede si un autor sale en alemán pero es destrozado en *Der Spiegel*. ¿Importa? ¿Es un triunfo aparecer en España y no salir en *El País?* ¿Vender mucho en Grecia sin contar con el beneplácito de la crítica ateniense es un logro?

¿O tiene que ver con ser antologado? ¿O imitado? ¿O, quizás, simplemente con ser leído?

Basta.

Ahora, saltémonos a los jóvenes. Es, dentro de todo, *razonable* que sean ansiosos. Por alguna razón creen que no tienen tiempo, que el mundo se va a acabar o que la moda a la cual adscriben puede pasar justamente de moda. Pero los que que ya han recorrido algo de este camino mal pavimentado y resbaloso, deberían comportarse de otra manera. Cada autor tiene sus ansias, sus metas y, es de esperar, conoce o intuye el momento en que se calmará, en que sentirá que ya ha alcanzado lo que quiso alcanzar. ¿Pero qué es lo que quiso?

¿Tener lectores?

¿Tener ciertos lectores?

¿Ser amigo de fulano o zutano?

¿Ser estudiado en Oregón?

¿Cómo definir lo bueno o lo malo cuando la estética de este nuevo siglo aún no está fraguada? La novela no ha muerto, para nada, y dudo que muera, pero de que está resucitando como novela gráfica

ya es incuestionable. La no-ficción ya ha envejecido tanto que ahora se debe hablar de crónica o novela de no-ficción o lo que sea. ¿Fue acaso el 31 de diciembre del 99 cuando Douglas Coupland pasó de ser el peor de todos al más contemporáneo, global y lúcido de todos? ¿Es *El código Da Vinci* un libro o una película escrita? ¿No es sospechoso atacarlo? Además, ¿por qué? ¿Para qué?

¿Qué importa lo que pasa con *El código Da Vinci?* Es como si Woody Allen o Ingmar Bergman reclamaran o, lo que es más impresentable, compitieran con Michael Bay o las producciones de Jerry Bruckheimer.

¿Un autor es local dependiendo de su lugar de nacimiento, de sus temas, de su lenguaje? ¿Se puede decir que lo que escribe Fresán o Bolaño es normal o correcto o fácil? No. Pero narrar —o tratar de narrar así— tiene su costo y ese costo no es grave, pero es, sin duda, un costo: no ser masivo. Digan lo que me digan, no digamos que *2666* es una novela masiva (en páginas, sí, claro) y popular y asequible y grata. Es una novela, además, que divide a los sectores. ¿Qué sector? ¿El de los autores que sueñan con publicar en Anagrama? ¿De los jóvenes críticos iracundos? No.

De los lectores que entran a las librerías.

Antes, había gente incauta que leía que no estaba interesada en los libros; ahora, lee la gente que le interesa —o necesita— leer. Lo masivo ahora es, salvando excepciones, *masivo*. Con todo lo que eso implica: fácil, digerible, ultrapredecible, transversal, es decir, que es capaz de llegar y agradar a gente muy, muy distinta al mismo tiempo.

¿Eso es malo?

Para nada. Es sólo masivo. Lo que no volverá a pasar, creo, es que un autor, o un libro de nicho, intelectual, literario, vuelva a ser masivo. La literatura ahora será lo que quizás siempre fue: una alternativa a la vida y, dentro de toda la gran gama de las *entretenciones*, una *alternativa* más.

Partamos por el inicio, por la pregunta que nunca falta en un foro o en un encuentro. ¿Cómo se hace para publicar? ¿Cómo se logra ingresar al vientre de esas transnacionales despiadadas que, supuestamente, cambiarán tu vida?

Incluso uno podría partir un poco más atrás:

¿Cómo se ingresa a tal o cual taller? ¿Cómo se gana un concurso de cuentos? ¿Hay mafias? ¿Hay que ser amigo de los jurados o escribir como ellos?

Y luego: ¿cómo es posible llegar a tal editorial sin tener que saltarse las pequeñas o, Dios no lo permita, la autoedición? ¿Un agente famoso te garantiza la inmortalidad? ¿Cómo, estando ya dentro, logras que te entrevisten, que te critiquen? ¿Cómo se logra ser número uno?

No tengo la más puta idea.

Y ya tampoco me importa tanto.

Cómplices

Duda o pregunta: ¿acaso otro escritor es un colega? ¿Un cómplice? ¿Parte de la hermandad cósmica?

¿Alguien en el que automáticamente uno puede confiar?

Quisiera pensar que sí. Que la persona responsable (viva o muerta) de cada uno de esos libros vivos que están en tu biblioteca en orden alfabético es gente parecida a ti, aliados, cercanos no tanto en edad o geografía, sino en algo realmente profundo: todos fuimos cortados con la misma tijera.

Todos fuimos cortados, no más, y cada uno tiene su propia tijera.

Eso creo.

Antes no.

Me crié pensando que todo escritor era, por el hecho de ser tal, alguien con quien uno podría establecer un lazo instantáneo, contar con él o ella, llamarse a cualquier hora para pedir un consejo.

Podría ser la persona ideal para compartir un asiento en un viaje eterno a Hong-Kong.

Ahora pienso que no: las profesiones poco y nada tienen que ver con las personas. Antes sí, y me llenaba de alegría saber que sería parte de algo mayor. De un grupo, de una secta, de una unión o liga que me podría hacer incluso mejor persona: más fuerte, más confiado, con más amigos; que eso que nos unía (escribir, sufrir para poder hacerlo, el pánico previo a la publicación, compartir el mismo odio y desprecio

a un crítico) me ayudaría a enfrentar este extraño viaje de exposición pública con la convicción que, a diferencia del resto de la humanidad, contaba con una comunidad (¿la Nueva Narrativa?) no sólo virtual, sino de carne y hueso (¿el Pen Club?) que estaría ahí, respaldándome, a cualquier costo.

Eso creía: los escritores somos todos iguales, aunque escribamos cosas distintas y pensemos distinto. Participamos de la misma profesión peligrosa. Si además escribimos en el mismo idioma, vivimos en el mismo país, contamos con el mismo editor o agente, la comunión entre nosotros es tan cercana que roza el incesto.

Error: uno es lo que escribe. Punto.

Lo cierto es que, como creador, uno no tiene nada en común con el resto de tus colegas, aparte de las cosas fisiológicas que tienes en común con el resto de la humanidad (con la cual, por cierto, no tienes —en rigor y por suerte— casi nada en común). Uno al final, o más bien pronto, capta que lo que te une o te aleja de alguien no es el acto de escribir o publicar (o filmar), sino la sensiblidad. Tu lugar en el mundo. Ese pequeño metro cuadrado desde donde te paras o balanceas. O, para decirlo de otra manera, todos tus defectos, virtudes, intereses, estupideces, trivia y, sobre todo, el humor, el pilar fundamental para crear una complicidad.

¿Qué me une con Günter Grass? Dios me proteja que nada. ¿Soy capaz de hablar de algo más allá del clima con alguien que me repele tanto como José Saramago? Ya lo he intentado y todo mal. Mal.

Mi poca experiencia me indica que los Nobel y yo sencillamente no enganchamos. Ni en vivo ni por escrito. No tenemos nada en común. Quizás con Coetzee, que me cae bien, como figura y narrador.

He comido con Toni Morrison y me ha parecido un monumento al lugar común, al narcisismo y a las

relaciones públicas; pocas veces he cenado con alguien tan poco interesado en la persona que tenía al frente y tan fascinado consigo mismo.

—¿De dónde eres?

—De Chile.

—Ah.

—Yo también escribo.

—No me sorprende. Pero dudo que te lea; así, por favor, no intentes que me interese en tu obra.

No leo castellano, además.

—Pero has leído García Márquez. Se nota.

La Morrison, tal como Caiozzi, son mis colegas. Personas «del medio o de la industria» con los que no tengo nada, pero nada que ver. Quizás hable mal de mí. Yo soy el que pierde, pero qué puedo hacer. Hay pocas experiencias menos gratas que enfrentarse a una obra bien hecha que no te interese nada.

Si quieres sentirte fuera de lugar, si quieres volver a replicar ciertas sensaciones parecidas a llegar a un colegio y ser el alumno nuevo, basta ir a un congreso de escritores. Ahí te das cuenta que, uno, quizás no eres escritor y, dos, que quizás ni siquiera eres humano porque no te sale palabra alguna, porque no conoces a nadie, porque no sabes de qué hablar, porque te carga el vino y hablar boludeces hasta la 5 am (¿cuántas anécdotas anti Carlos Fuentes puede uno tolerar en una noche?).

Incluso cuando la conversación se vuelve literaria, te das cuenta que no has leído lo que los otros han leído, y el abismo que te separaba se vuelve aún mayor y tu único deseo es subir a tu pieza a ver si hay algo bueno en HBO.

Esas supuestas cercanías logran juntar a gente muy diversa que quizás nunca se hubieran juntado en sus vidas, pero esa unión es, a la vez, falsa. O, al menos, básica. Sin duda precaria. Si no fuera por esa cercanía gremial, lo cierto es que quizás nunca esas dos personas se hubieran juntado o acercado y, de paso, no hubieran tenido la oportunidad de ver lo poco y nada que tienen en común.

Uno pensaría, con todo derecho, que a dos escritores, por el solo hecho de serlo, les sobrarían complicidades. No sólo se dedican al mismo afán, sino que provienen de un mismo sitio, tienen las mismas carencias, aspiran a algo semejante.

Mentira.

De todos los especímenes con que me ha tocado enfrentarme, quizás aquellos que más me han asqueado son los que llamo los directores de cine que no les interesa el cine. Los cineastas no cinéfilos. Aquellos

que tienen más libros o revistas de decoración que DVDs en sus sobrediseñadas casas. Son aquellos directores que eyaculan más con la idea de ser director que con el acto de dirigir. Por lo general, no son tan malos. Dirigen mejor el set que sus vidas. Sacan adelante productos levemente dignos-indignos. Pero su norte claramente está en otra parte. Reconozco que, al momento de ingresar al mundo del cine, pensé que todos serían freaks y geeks y nerds y cinépatas.

Todos se enviarían links con el nuevo trailer, todos se levantarían temprano para ver la nueva cinta de Scorsese o Mann o de De Palma a la función matinal. Para nada. Muchos de estos seres asesinables sostienen que las películas de sus vidas son aquellas que tienen que ver con el cine.

Como la putrefacta *Cinema Paradiso*. Basta que un director diga que su cinta favorita es la mierda de Tornatore para que me quede claro que el cine lo aburre, la tele lo latea y lo mejor de ser cineasta

es emborracharse en las fiestas de los festivales categoría C.

Curiosamente (no tan curiosamente, qué tiene de curioso), en el submundo de los críticos de cine hay mucha más cinefilia. Sin duda. Más seres extraños con fetiches tan respetables como coleccionar afiches o recortar las críticas de otros críticos o, ahora, endeudarse con DVDs del Criterion Collection o blogear de cine. No todos los cinéfilos son críticos, pero todos los cinéfilos critican y todos sienten esa complicidad que sólo puede darse cuando se habla de cine y se empieza a recordar, enumerar y revivir ciertas películas, buenas o malas.

Mis colegas, ahora lo capto, son aquellos que leen más que aquellos que escriben; son aquellos que creen que estar en el cine es mejor que estar bajo el sol.

Son aquellos que creen que, por algún motivo, fueron castigados, cuando lo cierto del caso es que han sido bendecidos.

Esos son cómplices: los que ven la vida en forma parecida, escriban o no escriban, filmen o no filmen.

O quizás no la ven y no la entienden, y en eso radica la complicidad.

Perdido

(Missing)

Esto es un caso real y los nombres no han sido modificados para proteger a los inocentes porque no hay inocentes. Supongo que todos somos culpables, de una u otra manera.

Éste es el caso: en 1984, mi tío Carlos Fuguet García se esfumó de la faz de la tierra, desde la ciudad de Baltimore, en el estado de Maryland, Estados Unidos, lejos de su Santiago de Chile natal.

Simplemente dejó de llamar por teléfono y las cartas comenzaron a ser devueltas. Mi padre, su hermano mayor, se contactó con su trabajo, un hotel de cuatro estrellas, y le respondieron que no estaban al tanto de su paradero. Mi tío Jorge Fuguet, su hermano menor y mi padrino, logró contactar al administrador del edificio donde vivía y éste le dijo que ya no vivía ahí.

Desde entonces no hemos vuelto a saber de él. Desde entonces está desaparecido. Missing. Nadie sabe dónde está.

Algunos en mi familia lo dan por muerto, tirado en una morgue de un hospital público hasta que el NN (el John Doe) en que se convirtió fue cremado o lanzado a una fosa común (¿eso es lo que hacen en USA? ¿Qué sucede allá con los cadáveres que no son retirados?). Otros sostienen que está en el fondo de un río que pasa por un barrio malo de una ciudad grande, el precio final de una deuda no pagada ligada al submundo de la droga. Otros (porque Carlos es *tema*, un tema que despierta todo tipo de especulación) creen que es un descarriado sin sentimientos que no fue capaz de asistir al entierro de su padre, mi abuelo, Jaime Pedro Fuguet Jover, el que no aparecerá en este relato como el típico abuelito de pelo blanco porque no lo fue y no tengo la mejor opinión de él, más bien lo detesto, incluso muerto (en todo caso, este sentimiento es recíproco, pues él nunca me toleró, ni siquiera cuando estaba a punto de nacer). Una tía cree que simplemente dejó de contactarse con nosotros y que anda vagando por ahí, en Las Vegas o Cuba, o capaz que hasta esté aquí, en Chile, en algún pueblo perdido (perdido, ¿qué significa eso, perdido, perderse? ¿Por qué alguien se pierde…? ¿Se perdió, se habrá perdido o quiso desaparecer? ¿Le pasó algo, optó o simplemente le pasó algo y todo esto es mala suerte, un malentendido, un asunto de comunicación?).

Mi tío desapareció o se perdió justo antes de que mi abuelo muriera de cáncer al esófago. Dato objetivo: Carlos Fuguet sabía que su padre estaba mal, en las últimas. El resto es especulación. Unos meses antes, Carlos había pasado por el barrio de El Toro, en Orange County, California, al sur de Los Angeles. Mi familia más cercana estaba radicada en esa zona. ¿Cómo se llega de la vieja Ñuñoa a la reluciente

y recién fundada Orange County? ¿Qué cantidad de cosas tienen que pasar para cambiar tan radicalmente de mundo? Mi tío Carlos les regaló un equipo de video y los llevó a pasear a San Diego. Mis abuelos lo criticaron por gastar demasiado, por hacerles tantos regalos.

—Carlos, ¿de dónde sacas tanto dinero? —le preguntó mi abuela Raquel, que también es clave en esta crónica.

Esa fue la última vez que lo vieron.

Después hubo una discusión telefónica. Mi tío, que estaba a punto de cumplir cuarenta y tres

años, no había devuelto un dinero que le había prestado su madre. Todos lo putearon por teléfono. El dinero de mi abuela era un dinero «sacrificado». Lo conseguía haciendo aseo, como empleada doméstica, en las casas de los ricos de Laguna Niguel. Mi abuelo, por ese entonces, trabajaba para la Mercedes Benz de Mission Viejo, en un cargo que fusionaba la contabilidad con la de chofer. En la familia, lo poco que quedaba de ella, estaban aburridos de socorrer a Carlos una y otra vez.

Mi padre cogió el teléfono y lo insultó.

—Cómo puedes hacerle esto a tu padre que está enfermo —le dijo, hirviendo, antes de lanzarle una sarta de insultos.

A los pocos días le llegó a mi abuela un cheque con el dinero. Lo cobró. El cheque tenía fondos.

Luego, nada.

Nunca más.

A las pocos meses, mi abuelo falleció. La pasó muy mal al final, y no pudo, por primer vez, salirse con la suya. No tuvo campo ni fundo, pero hasta donde pudo intentó imponerse como una suerte de patrón de fundo de pacotilla. Es curioso, pero averiguando acerca de mi abuelo, nadie nunca me ha dicho algo positivo. A lo más, aquellos más diplomáticos, lo han definido como «un ser complicado», «difícil», «jodido».

A mi tío no pudieron avisarle porque no sabían dónde estaba. Seguía perdido. Carlos Fuguet había desaparecido sin haber dejado una dirección o, lo que es más curioso, una huella.

Una biografía corta, de esas que sólo se fijan en los hitos y se saltan todo aquello importante: Carlos Fuguet nació a fines de marzo de 1945 en Santiago y, dentro de todo, dentro de lo que sé, su vida se desarrolló sin sobresaltos. Es (¿era?) el hijo del medio, no es muy alto y —dicen— es el más inteligente. Al menos, es el que lee más de los tres: el más culto, el más intelectual, el más comprometido con las causas solidarias. Quizás era el más tímido también. Aquí estoy especulando: era el más sensible, sin duda. ¿O sí? Sin duda era aquel con más potencial para dañarse, para trozarse en mil pedazos si algo inesperado o inmanejable lo azotara.

Y fue azotado. Igual que sus hermanos. No tanto por su padre, porque esta historia no es de azotes y correazos, aunque por cierto los hay, como era sana costumbre en esa época. A los tres les tocó cambiar de país y de idioma, pero a los otros dos les afectó menos. Cada hermano es distinto, tal como cada persona lo es.

Y siempre hay un hermano más conflictivo. Todos pensaron que ese era el rol de mi padre. Pero al poco tiempo, los roles se invirtieron. Mi tío Carlos obtuvo el papel y lo desempeñó con energía, carisma y sin mirar atrás.

Su padre —mi abuelo— nació en Montevideo, Uruguay, de padres catalanes recién bajados del barco. El bisabuelo Fuguet era un técnico textil, y mi abuelo, al crecer y quedar huérfano, siguió en el mismo rubro. Cuando nació mi tío Carlos, a mi abuelo no le iba nada mal. Tenía una casa estilo art-decó en el barrio de Ñuñoa, cerca del Estadio Nacional, un auto, servicio doméstico, niños en colegios privados. Era socio del Stadio Italiano. Mi tío Carlos fue un chico relativamente popular, no tanto como mi padre (que era seis años mayor), aunque bastante más que su tercer hermano, que tenía un año menos.

Cuando mi tío Carlos cumplió los quince años, las cosas comenzaron a ir mal para la familia. De un sopetón, mi abuelo lo perdió todo. En rigor, el que perdió todo fue su cuñado, otro personaje, un

inmigrante italiano que se casó con su hermana mayor (y única hermana), la tía María, una chica de quince años. Roveri era un hombre de textiles y miembro clave de la colonia italiana local. Roveri acogió a mi abuelo, su cuñado, y no sólo le tendió una mano, sino que lo barrió para adentro. Todo bien, excepto por una cosa. El futuro y el presente de mi abuelo, y de su familia, comenzó a depender de otro. De Roveri. Mientras a éste le fue bien, los Fuguet García prosperaron. Pero cuando al cuñado se le vinieron encima las malas decisiones, y el vicio de las apuestas y el juego, todo se vino abajo.

Carlos Fuguet terminó el colegio muy joven e ingresó al Pedagógico de la Universidad de Chile a estudiar filosofía. Ahí coqueteó con las Juventudes Comunistas y combinaba su apoyo al candidato Salvador Allende con ir a las cárceles a enseñar a los reclusos a leer. En su tiempo libre seducía a las jovencitas que trabajaban como domésticas en el barrio («era chinero», me dijo una vez mi padrino) y las llevaba al céntrico cerro Santa Lucía, donde, entre los arbustos, pasaba un rato con ellas.

Mi abuelo tuvo que vender —o quizás le quitaron— su casa de la calle Nueva Ñuñoa (hoy República de Israel), y los cuatro se instalaron en un minúsculo departamento de la popular calle Diez de Julio, barrio de fábricas y repuestos automovilísticos. Se acabaron los lujos. Mi abuelo manejaba un taxi; mi abuela cosía. Desde California, mi padre, ya casado y conmigo, comenzó a mover los papeles de inmigración. En esa época, ingresar a los Estados Unidos no era difícil. Mi abuelo decidió que primero partirían sus dos hijos y, una vez que ellos ya estuvieran instalados, él los seguiría. A los diecinueve años, el segundo de los Fuguet llegó al aeropuerto de Los Angeles sin saber una palabra de inglés. En la embajada, frente al Parque Forestal, declaró que nunca había pertenecido al Partido Comunista y que no admiraba a Fidel Castro, dos mentiras de una. También firmó, con su padre a su lado, un papel que decía que estaría dispuesto a defender a su nuevo país en caso de una guerra. Carlos, me imagino, miró la ciudad con olor a mar y petróleo y no entendió nada.

Nunca había salido del país y ahora estaba en un mundo que poco y nada tenía que ver con el suyo.

La historia estaba recién comenzando.

Un paréntesis, una pausa.

Antes de seguir un poco de trivia, un dato freak, bizarro, extraño, que sazona la historia, la hace más novelesca.

En su libro de memorias *La danza de la realidad*, Alejandro Jodorowsky dice: «Con los años comprendí que el nombre y el apellido encierran programas mentales que son como semillas. De ellos pueden surgir árboles frutales o plantas venenosas. En el árbol genealógico los nombres repetidos son vehículos de dramas. Es peligroso nacer después de un hermano muerto y recibir el nombre del desaparecido. Eso nos condena a ser el otro, nunca nosotros mismos».

Cuando lo leí no pude sino acordarme de mi tío Carlos Patricio Fuguet

García. En 1944, un año antes de que él naciera, había nacido otro Carlos. Otro Carlos Patricio. Mi abuela tuvo un niñito que murió a las horas de haber parido. Antes que muriera lo bautizaron. El registro de defunción dice que el infante fallecido se llamaba Carlos Patricio Fuguet García. En el Cementerio General hay una lápida donde descansa ese tío mío que no alcanzó a vivir. Dice 1944-1944. Un año y tanto después llegó un nuevo niño al mundo. Mi abuela, sin pensarlo dos veces, lo bautizó igual que su hermano.

Mi tío Carlos fue condenado, desde un principio, a desaparecer de la familia antes que el resto.

Mi tío Carlos fue enterrado antes que naciera.

Todos aquellos que se han mudado de país y de vida se hacen la pregunta alguna vez: si me hubiera quedado en mi sitio de origen, ¿esto hubiera sucedido? ¿Qué hubiera pasado con Carlos Fuguet en Chile? ¿Habría terminado como un profesor? ¿Como un guerrillero? ¿Habría desaparecido a manos del Ejército de Pinochet? Mi tesis de sobrino es que Estados Unidos arruinó a mi tío. Quizás eso es injusto, es lanzar la culpa lejos. Pero sin duda que el factor *América* tiene que ver en la ecuación. Yo algo sé de trasplantados. Quizás ahí radica mi lazo irrestricto con mi tío: yo también sé lo que es no tener un lugar en el mundo. No es sencillo rehacerse; menos, en otro idioma. Carlos, además, era un adolescente, lo que no facilitó su historia. Tenía un grupo de pertenencia que no se parecía en nada al nuevo mundo que le tocó enfrentar.

En Los Angeles, mis tíos vivían en un minúsculo departamento en un edificio que estaba al frente del de nosotros. Yo era chico. Ellos limpiaban autos de día y estudiaban inglés de noche. Después, Carlos se consiguió trabajo en la cocina del hotel del aeropuerto, al lado de los aviones, casi como si no quisiera instalarse del todo ahí y pudiera tomar uno y regresar. Pero nunca pudo. Comenzaron a juntar dinero. Al rato aparecieron mis abuelos y todos se fueron a vivir juntos. Mi abuelo lavaba platos. Mi abuela pegaba botones en una fábrica. Luego, el papel que firmaron en la embajada en Santiago se hizo realidad. Había una guerra, o algo así. En Vietnam. Era 1966. Carlos y Jorge fueron llamados al Ejército. Hoy, en la televisión, escuchamos cómo mueren inmigrantes e hijos de inmigrantes latinos en el desierto de Iraq. En esa época, la noción de chilenos luchando en Indochina era, por decir lo menos, risible. ¿Qué tenía que hacer un chico de Ñuñoa en Saigón?

Parece que a mi abuelo, sin embargo, no le pareció tan fuera de lugar

que sus hijos partieran a luchar a una guerra que poco tenía que ver con su país adoptado y nada con su país de origen. Cuesta entender cómo no se regresaron a Chile o cómo no envió sus hijos a Canadá. En Santiago, mi abuelo no la estaba pasando bien, pero estaba lejos de estar muriéndose de hambre. No era un asunto de vida o muerte emigrar a California. Ir a Vietnam, sin embargo, sí lo era. Me imagino que, al final, prevaleció el factor conveniencia y el statu quo. ¿Qué se le iba a hacer? ¿Quizás pensaron que no era tan peligroso? Creo que lo asumieron como parte del peaje para poder cumplir o alcanzar el sueño americano y poder partir de nuevo.

Entrégame a tus hijos y puedes volver a tener lo que tenías allá lejos, o quizás más.

¿Es tan alto el precio? Además, los chicos tendrían un curso intensivo de inglés. Volverían hechos hombres.

Los niños no eran niños. Perfectamente pudieron volver a Santiago. El costo, quizás, era no poder volver nunca a Estados Unidos. Pero con un plan, la cosa pudo haber sido así: ellos, en Chile, estudiarían y trabajarían. Podrían vivir en una pensión o con parientes. Con algunos dólares enviados por sus padres, los chicos podrían arreglárselas de lo más bien. Claro, estaba el tema de la distancia.

No podrían verlos, pero ¿podrían verlos en Vietnam?

Otra teoría: no los enviaron a Chile de vuelta porque eso implicaría, a la larga, volver ellos. Y

cuando mi abuelo despegó del aeropuerto de Los Cerrillos, lo hizo con algo claro en la mente: nunca volvería a este puto país que nunca sintió del todo suyo, este país atrasado que, para más remate, lo había humillado, condenándolo al exilio social.

Mi abuelo era un resentido, un atado de frustraciones, un inseguro lleno de miedos y celos y

egoísmos.

El menor de los Fuguet, Jorge, fue enviado al frente y regresó, meses después, vivo, pero, con los años, eso no quedó tan claro. Sus cicatrices y fracturas las vivió en silencio. Para más remate, fue rociado con un veneno tóxico usado para quemar la selva llamado agente naranja. Mi tío Carlos tuvo mejor suerte: lo destinaron a Fort Hood, cerca de Waco, Texas; al parecer, tenía condiciones suficientes como para no ser considerado carne de cañón. Quisieron conservarlo

vivo.

Una noche de verano texana fue con un amigo a un bar y vio a una chica rubia bailar arriba de un cubo. Ambos estaban drogados y borrachos: Carlos y Suzette se casaron al día siguiente. Suzette tenía diecinueve años, olía a orina de gato y no se lavaba el pelo. No conocía Dallas y soñaba con ir a California y escapar de su familia *white-trash* vaquera, que vivían en un trailer pero sin embargo tenían caballos.

Mi tío llegó casado a California con una chica no muy brillante pero con bonitas piernas que miraba con desdén a los mexicanos y creía que Chile estaba cerca de Grecia. Carlos Fuguet no fue a la guerra, pero, si alguien se hubiera detenido a mirar más de cerca, quizás se habría dado cuenta de que la guerra que se estaba batallando era dentro de él. El matrimonio duró poco y Suzette terminó de prostituta en la calle Sunset. Carlos Fuguet se dejó barba, el pelo largo y se fue a vivir a una pieza de un viejo hotel que sólo puede ser definido como bukowskiano. Desapareció un tiempo. Cuando regresó a la familia era un hippie. O, al menos, un músico que se creía hippie.

Me gustan las crónicas de familia en las cuales un autor detiene su imaginación y apuesta por la no-ficción filial. Entre mis libros de cabecera está *La invención de la soledad*, de Paul Auster; *La vida de mi padre*, de Raymond Carver, y *Mi madre, in memoriam*, de Richard Ford. Todos ellos escribieron de su padre o de su madre cuando ya estaban muertos, cuando ya no podían herir o dañar a los involucrados.

Eso es lo bueno de escribir sobre los muertos; lo malo es que aquello que uno escribió no podrá servir nunca para reencontrarse con quien lo inspiró. Siempre he fantaseado con la idea de que algún día escribiré un texto (un ensayo, un libro breve) acerca de cómo nunca me entendí con mi padre, cómo me abandonó literal y emocionalmente, cómo fue un egoísta hijo de puta que partió dejándome a cargo de algo para lo cual no estaba preparado (marido, padre, hermano, hombre). Sería, pensé, mi mejor historia. El texto por el cual me recordarían. Sabía que, para poder trascender, no todo tendría que ser odio, revancha y ajuste de cuentas. Tendría que perdonarlo, perdonarme, entender. Mal que mal, para eso está la literatura: para que podamos hacer lo que no podemos hacer en la vida.

Literariamente, me sentía preparado. Ahora sólo tenía que esperar a que se muriera para que yo tuviera la libertad, y la distancia, para enfrentarlo.

Carlos y Alberto Fuguet, Long Beach, California, 1967.

Pero algo pasó en el camino, algo que no tenía contemplado: me reencontré con mi padre.

Lo que me gatilló la búsqueda fue una conversación digital con mi primo Charlie Fuguet, el único hijo hombre de mi tío Jorge, un aspirante a director de cine que un día apareció en mi buzón Outlook.

No había tenido contacto con él desde que estaba en el colegio. Era un gringo de pura cepa, que no hablaba una gota de castellano, a pesar de la sangre mexicana de segunda generación de su madre, Terri Gallardo. Charlie me informó que se había alejado de toda la familia,

que no quería saber nada de ellos, en especial de su padre.

«Espero no volver a verlo durante el resto de mi vida», me escribió. Le pregunté entonces por qué confiaba en mí: porque tú también mandaste a los Fuguet a la mierda.

«Sé que no tienes contacto con ellos; somos iguales, primo. Tú, yo y Carlos somos los únicos de la familia que valen la pena», me dijo.

Nosotros, los Fuguet, tenemos en nuestros genes la capacidad de desaparecer. No es que seamos una familia de magos. Pero a los hombres de la familia la idea de la huida nos embriaga y seduce. A veces, algunos de ellos, se rinden al impulso y se fugan. Simplemente parten. Algunos vuelven al rato, como mi hermano, que una vez se escapó al norte con su tabla de surf. Lo llevamos en la sangre.

Y he tratado de rebelarme ante este gen extraviado que nos condena. Mi hermana una vez me dijo que era cierto: yo no me había ido, pero que, a su vez, yo nunca había estado del todo.

Quizás estaba regresando. O era empezar a regresar.

Justo en ese instante cae en mis manos un libro recién lanzado: *El empampado Riquelme*, de Francisco Mouat, antiguo compañero del taller de Antonio Skármeta. Con Mouat nunca me hice amigo ni lo sentí cercano, pero siempre me pareció buena persona, un tipo amable y transparente, aunque por otro lado lejano. Al menos para mí. Era un par de años mayor, o quizás menos, pero en el taller me parecía extremadamente grande. Además, ya era un periodista fogueado, al que admiraba por sus crónicas del *Apsi*. Lo único que no me hacía sentido en Mouat era que, a pesar de lo culto y leído, era fan del fútbol y escribía mucho sobre el juego; incluso, había sido director de una revista, para mí infame, llamada *Don Balón*.

El asunto es que leo *El empampado Riquelme*, y mientras lo voy leyendo capto tres cosas al mismo tiempo: que no me voy a levantar del asiento hasta que lo termine, que quizás mi tío estaba más perdido que muerto, pero aunque estuviera muerto había que salir a buscarlo, y que, por último, quizás lo que le había pasado a mi padre, cuando lo invité a verme a Washington DC, donde estaba con una beca, era que le daba miedo estar conmigo. O, al menos, lo superaba, tal como me superaba a mí.

Cerré el libro y me puse a llorar.

Luego llamé a *El Mercurio*, pedí que me contactaran con La Revista del

Domingo y con Francisco Mouat. No sabía qué decirle pero al final le dije: te felicito, me encantó, me emocionó, quedé fascinado.

—Bueno, son tus temas —me respondió.

Esto no me sentó muy bien, pero tragué saliva e intenté que no se notara que me estaba quebrando de nuevo.

Colgué el teléfono y supe que algún día, si era capaz de transformarme en cineasta, que era lo único que quería ser, iba a realizar una cinta llamada *Perdido*.

Aún no la filmo pero ya está escrita. Y la filmaré, porque es una promesa. Es una cosa personal.

Lo otro que me quedó claro es que la búsqueda de mi tío no era mi búsqueda. O quizás lo sería más adelante. Antes de encontrar a mi tío, o sus restos, o sus huellas, tenía que encontrar a mi padre.

Le escribí un escueto e-mail y le dije que nos viéramos, que hiciéramos un viaje juntos. No le pedí disculpas ni lo increpé. Me llegó un mail de vuelta diciendo que aceptaba a su manera. Más que recorrer el Oeste, ir hacia Nuevo México, me invitaba a Las Vegas.

En avión.

Pensé mandarlo a la mierda. Pero luego pensé en *El empampado Riquelme*. Una amiga, psicóloga, me dijo que le parecía una respuesta correcta. Exigirle viajar, en auto, por el desierto, con un desconocido, era como mucho. No sólo yo le temía, sino que él también me tenía miedo. En ese sentido, todo era muy Riquelme. Las Vegas la conocía bien; un viaje corto de dos días, en avión, era algo que él podía manejar.

Me encontré con mi padre en un aeropuerto llamado John Wayne, en pleno Orange County, y volamos, en silencio, a Las Vegas. La historia da para un cuento. Puede ser. Pero una cosa son las historias y los textos, y otra la vida. Quizás me perdí de escribir ese gran texto sobre mi padre, pero, a cambio, me quedé con un padre de verdad.

Tenía treinta y siete años, una edad decente para empezar a crecer.

Cuando le informé a mi primo que estaba en California, cerca suyo, y que había visto a mi padre, a mi abuela y a su padre, éste me envió un escueto mail que decía «Fuck You».

Le envié varios más pero nunca los respondió. No he vuelto a saber de Charlie Fuguet, aunque no me atrevo a tildarlo de desaparecido. Perdido, sí, pero en el sentido más amplio. Hasta hoy se niega a contactar a su padre, aunque mantiene contacto con su madre. Sé que no ha dirigido nada e, intuyo, que no ha logrado las cosas a las que aspiraba. Pero no sé más. Acosé a su madre, pero no pude conseguir un fono, una dirección. Salir a buscar a alguien que no desea verte no es grato ni fácil y te demanda energía. La misma energía que mi familia nunca tuvo para hallar a mi tío.

El tío que más recuerdo (el mítico y el mejor de todos) era hippie, tocaba bongos, jugaba fútbol, siempre olía a marihuana y llegaba en un Mustang del cual salía música de Jimi Hendrix y Led Zeppelin. Carlos Fuguet nos llevaba al SevenEleven y comía la misma chatarra que nosotros, sobre todo esos Slurpees, bebidas de hielo molido con anilina del peor color. Todos en Encino, el suburbio tipo *E.T./El joven manos de tijeras* donde me crié, querían un tío como el mío. Todos queríamos a Carlos, todos queríamos ser como él cuando grandes.

El tiempo transcurre y la gente muta, pero ¿cambia? Nixon se despidió de la Casa Blanca y mi tío se hizo ciudadano norteamericano. El tío seguía tocando en clubes, aunque ya no tan hippies, sino más bien para adultos-jóvenes algo aburridos y varados. En uno de ellos conoció a Pamela, una viuda de la señorial Pasadena, un barrio tan viejo como acomodado de Los Angeles. Pamela, para los estándares californianos, tenía alcurnia. Venía de «una vieja familia» y no tenía problemas de dinero. Muy por el contrario. También tenía un hijo, Gary, que era muy rubio y muy gordo y muy hiperkinético y un año mayor que yo. Había nacido ocho meses después de que su padre muriera en un accidente automovilístico.

Mi tío entró a estudiar auditoría por las noches, se casó con Pamela y se hizo cargo de su hijo. Mi tío nunca tuvo hijos propios porque —dicen— era estéril. No me consta. Hay muchos baches en esta historia, partiendo por la fuente principal. Carlos empezó a trabajar en la oficina de contabilidad de su mujer. A ella le gustaba la buena vida, en especial la que se vivía en Las Vegas. Iban al MGM

Grand y gastaban y gastaban. Se creían artistas de cine. Mi tío comenzó a aficionarse a los autos y a las joyas y a vestirse como un extra de *Starsky & Hutch*.

Fue arrestado a principios de 1976 por desfalco. Le había robado dinero a una parroquia vecina que había depositado su confianza en la empresa. Carlos Fuguet se había comprado trajes rojos, sombreros, un

Cadillac largo con piel de leopardo y zapatos con tacones altos. Buena parte de los más de diez mil dólares que obtuvo los gastó en los casinos. A su esposa le decía que ganaba. Mi tío fue sentenciado a dos años de cárcel. Mientras estuvo internado, su mujer le pidió el divorcio. Años después, mi abuela se contactó con Pamela, y ella le contó que estaba bien. Se había vuelto a casar.

Gary, en cambio, tuvo un destino trágico. A los dieciséis años se inyectó aire en las venas.

Nadie se acuerda cuándo mi tío salió de prisión. O quizás sí. Esta parte de la historia es borrosa.

Creo que fue a mediados de los setenta, la era de *El hombre nuclear*, Farrah Fawcett y la onda disco.

Cumplió su condena y luego su libertad condicional. Llegó a vivir con sus padres. Vivía lleno de reglas, sin auto, vigilado de cerca por sus padres y el Estado, a pesar que tenía más de treinta años.

Duró —creo— unos dos años vegetando en Orange County. Como era un reo recién liberado, sus oportunidades eran pocas. No tengo claro en qué se ganó la vida. Un día, quizás aburrido de seguir,

de alguna manera, preso, partió a comprar un auto. Otro Cadillac. Pagó con un cheque que se cobraría el lunes; era viernes. Carlos partió lejos, en su auto nuevo, robado, y cruzó a otro estado. Ya no era sólo un tipo que había desfalcado a un tercero y que estaba violando su libertad condicional; ahora había cometido un robo y, para peor, su delito pasó de ser estatal a federal.

Ese viernes de verano desapareció. Desapareció por primera vez. Mi familia y yo ya vivíamos en Chile. Mis abuelos intentaron buscarlo varias veces por teléfono, pero nunca lo encontraron. Tiraron, por primera vez, la esponja. Empezaron las especulaciones: que estaba en Cuba, en Chile, en México, muerto, envuelto en drogas, lejos. En tres años, nadie supo nada de mi tío Carlos, excepto mi hermano Paul, quien por entonces tenía unos cinco años y una vez contó que se había pasado la tarde conversando con un tal Carlos que dijo que era su tío y que lo había llamado a nuestra casa, en Santiago, según él, desde Disneylandia.

En 1980 sonó el teléfono en la casa de mis abuelos. Era mi tío, estaba vivo y otra vez en prisión.

Se había entregado en Reno, Nevada, antes de que lo aprehendieran.

Trabajaba en la administración de comida de un casino. El FBI finalmente lo había alcanzado. Para ese entonces, mi padre se había separado de mi madre y había regresado a California. Eso fue el año 78. Mi padre vivía en el mismo edificio de mis abuelos con su nueva mujer.

Ese año 80, mi tío fue pasado a la prisión de Chino, California, donde cumplió un par de años de prisión, pero gracias a su buena conducta (estudiaba leyes en la biblioteca y le hacía la declaración de la renta al resto de los reclusos) pudo salir antes de tiempo. Fue liberado en febrero de 1983. Esto lo tengo más que claro. La razón es que yo estaba allá, donde mi padre. Recién había salido del colegio y era mi primer viaje de regreso a California. Había pasado mis vacaciones en Orange County, alojando en el departamento de mis abuelos en la calle Ridge Route, a orillas del freeway, y me había aburrido como nunca. Además, mi abuelo se negó a hablarme durante toda mi estadía. Ni siquiera me dirigía la mirada. Mi madre me escribió una carta diciendo que no me juntara con mi tío Carlos, que era un reo y era peligroso, pero bastó eso para que, al revés, sólo quisiera verlo.

Quedé impactado el día que Carlos Fuguet apareció en la casa de mis abuelos: ya no era el hippie joven, sino un señor prematuramente envejecido y con una inmensa barba a lo Carlos Marx.

No escuchaba rock, sino country music. Hicimos un paseo a Long Beach a ver el barco *Queen Mary*.

En el camino, mi tío nos entretuvo con historias de la cárcel, pero nunca tuve la oportunidad de hablar con él a solas. Esa fue la última vez que lo vi: febrero de 1983.

Tengo entendido que se quedó un tiempo en Orange County, donde debía cumplir su libertad condicional. No tenía licencia de conducir. Se consiguió un trabajo en la cocina de un colegio para niños retardados y se iba caminando cuadras y cuadras. Se levantó, recuperó sus libertades, juntó dinero. Cuando pudo alejarse de la casa de sus padres, lo hizo. Partió a trabajar a un hotel en San José, al norte. Creo que ellos nunca lo fueron a ver.

Desde hace años que tengo una tarjeta pegada en mi tablero de corcho que dice «El libro de Carlos». Siempre me ha fascinado la idea de que alguien desaparezca por su voluntad, que opte por irse y no volver, sin dejar rastro. Perderse, me dijo alguien una vez, es cometer suicidio social. Es matar todo menos uno; ¿pero si matas todo a tu alrededor, no te matas tú también? Revisando, capto que la figura de Carlos

Fuguet se ha colado en buena parte de mi obra. Durante años ha sido algo así como una obsesión. Mi tío perdedor, mi tío hippie, mi tío *loser*. Mi tío presidiario, mi tío en libertad

condicional, mi tío Viva Las Vegas. El único de la familia que optó por una vida no convencional («a life less ordinary»), el que se negó a crecer, el que se dejó llevar por sus pasiones y mandó todo a la mierda.

Vista así, y sin saber qué sucedió, lo cierto es que la vida de mi tío me sigue pareciendo digna de una novela, pero no de una novela mía. Dejé de identificarme con él. No más. No deseaba emular sus pasos y desaparecer para siempre. Para eso estaba la escritura. De pronto, Carlos dejó de interesarme como personaje literario. Ahora tenía que volver a ser parte de la familia. Había llegado la hora de salir a buscarlo.

En toda familia hay peleas y en todas las familias hay parientes que no se hablan. Lo que es menos común es que no se sepa nada de un hijo o de un hermano. Una cosa es no verlo a cada rato o hablar poco por teléfono, pero de ahí a no saber siquiera su número hay un abismo. Para mí, esta es la verdadera historia de Carlos Fuguet. No lo que le pasó. Todo hijo —toda persona— tiene el derecho de tropezar o de querer fugarse, tenga la edad que tenga. Lo que es menos común, lo que me impacta y altera, es que el resto de la familia no quiso —¿o no pudo?— hacer nada.

Hasta comienzos de 2003, mi familia no sabía nada de mi tío. Nada de nada. No sabían si estaba muerto o si vivía en los Estados Unidos o si estaba en prisión. Nada.

Ahora viene el final de esta historia.

En rigor, no hay final, pero de alguna manera sí lo hay (al menos para mí). Por fin estamos buscando a Carlos y por fin la búsqueda nos ha unido a todos.

Enero de 2003, estoy en California visitando a mi padre, al que ahora le hablo, estamos conectados. La estamos pasando bien juntos. Venimos llegando de un paseo en tren a Santa Bárbara.

Parto al día siguiente. Pasa a despedirse mi tío Jorge con su novia mexicana, una robusta mujer llamada Rosita, que cuida niños y limpia casas y no sabe una palabra de inglés porque dice que no le hace falta. Sale, no recuerdo bien cómo, el tema de mi tío extraviado. Se especula acerca de su paradero, casi como si fuera un juego de salón.

«Yo creo que está fondeado bajo un río», insiste mi padre. «Se involucró con la Mafia, por un asunto de drogas o de apuestas, y lo liquidaron». Mi tío dice que una vez creyó verlo en un automóvil. También comenta que hay un programa en la televisión donde uno puede enviar una foto y lo encuentran, y que una vez llamó pero los productores lo pusieron *on-hold* y se aburrió de esperar, por lo que colgó.

De pronto, pierdo mis casillas. Digo que no puedo creer que no hayan hecho nada por buscarlo.

Sin esperar su respuesta (aún no la sé, pero imagino que tiene que ver más con el miedo que con el dinero), agarro las páginas amarillas y busco la sección de investigadores privados. Elijo uno al azar y marco su número.

—¿Qué haces? ¿Quién lo va a pagar? —me dice mi tío.

—Me da lo mismo.

—Creo que son carísimos. Se te puede ir una casa entera. Hay que pagarle los gastos, el alojamiento, las comidas, los viajes, la bencina.

—Yo lo pago, si quieren —le digo, alterado.

—Cálmate. Si él no desea que lo busquen, por qué tenemos que buscarlo nosotros —analiza mi tío.

—Cómo sabes que no quiere que lo busquen.

—Él se fue.

—A lo mejor se accidentó al día siguiente de esa llamada.

—No creo —me dice—. Yo creo que Carlos está vivo y lejos.

Con mayor razón, pensé. Pero si está vivo, por qué está perdido. Por qué, al menos, no envió una carta de despedida. Hasta los suicidas que desean llenar de culpa a sus familas dejan cartas. O, al matarse, se transforman en una carta. Pero en el caso de Carlos, todas las posibilidades eran legítimamente posibles. Podía estar bajo un río, podía estar en Cuba, podía estar en un departamento de Santa Ana o Anaheim o Huntington Beach.

—No puede ser que haya pasado tanto —seguí—. No nos vamos a arruinar por esto, no hay que llevar las cosas al extremo. Si sale

cincuenta mil dólares, no. Pero quizás ofrecen distintos tipos de servicios. Quizás hay ofertas, no sé. Pero si hay que pagar, algo puedo pagar. ¿Ustedes?

Dijeron que sí.

Me respondió una contestadora. Dejé un recado. Era muy tarde. A la mañana siguiente, cuando cerraba mi maleta, sonó el teléfono.

—I'm looking for a missing person —le dije al detective.

Mi padre le dice «Sherlock» al detective. El otro día me contó por teléfono que el tipo se parece a Cannon y que su mujer es su secretaria. Sherlock es un ex policía de Los Angeles que ahora está jubilado. Entre los datos que nos ha entregado está el hecho de que Carlos Fuguet no está preso ni lo ha estado durante los últimos años. Tampoco ha aparecido en una morgue. A través de su tarjeta del Social Security, Sherlock le ha seguido la pista a mi tío. Al parecer, Carlos Fuguet se ha movido bastante y ha vivido en muchos moteles. Sherlock cree que no se ha cambiado la identidad y que, según su olfato, no ha dejado el país.

Una noche me despertó a las cinco de la mañana:

—Carlos está vivo y vive en Miami.

Era otro Carlos Fuguet, un cubano, y era menor que mi tío.

Sherlock cobró doscientos dólares iniciales, más cien extras como gastos. La semana pasada le dijo a mi padre que cerraba el caso puesto que él no hacía seguimientos por todo el país, pues ya no tenía ni la edad ni la energía. Además, le dijo, era un gasto innecesario. Mi tío, al parecer, está circulando por ahí, en la costa este. A un detective le corresponde encontrar a alguien. El tema de las reconciliaciones, le comentó, no era de su competencia.

Ahora mi padre es Sherlock y le está escribiendo cartas (la misma carta repetida varias veces) a cada una de las quince direcciones que le pasó el detective. Una fue devuelta. Mi padre me ha asegurado que la carta no es agresiva, sino cariñosa. En tres líneas le dice que quiere saber de él y le da sus datos, sus teléfonos. Quizás lo que corresponda más adelante es ir personalmente a cada una de esas casas. Eso ya se verá.

Yo aún no canto victoria. A lo mejor no es mi tío, y quizás es una confusión. No sabemos todo, pero al menos sabemos algo. Ya estamos

más tranquilos. Mi padre está buscando a su hermano y yo escribo esto.

The whole conviction of my life now rests upon the belief that loneliness, far from being a rare

and curious phenomenon, is the central and

inevitable fact of human existence.

THOMAS WOLFE

God's Lonely Man

(citado por Travis Bickle, en Taxi Driver *)*

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

✓

Este libro se escribió (y reescribió) gracias a la Beca de Creación Literaria del Consejo del Libro y la Lectura 2005. Gracias Estos apuntes, crónicas, escritos, columnas y textos se escribieron en muchas partes. Demasiadas. Trozos y partes fueron escritos para algunas de las

revistas de El Mercurio, impulsado y presionado por Paula Escobar que tiene la capacidad de hacerme escribir cuando no lo deseo (gracias) y, luego, por Francisco Mouat (Revista del Domingo) y Cecilia García-Huidobro (Revista de Libros) Algunos de estos apuntes fueron encargos. Gracias a Cambio, Gatopardo, Página 12 y Etiqueta negra (Julio Villanueva Chang y Sergio Vilela) El título fue mutando muchas veces, a medida que iba encontrando el libro: agradezco el valioso input y apoyo incondicional de Marcela Serrano (y de Boco), de don Héctor Soto, y, at the last minute, en la FNAC de Madrid, a Diego Salazar que me convenció, mostrándome otros libros de las estanterías, lo errado de titularlo «Escritos» Este libro se hizo entre un montón de ruido ambiente y, a la vez, nuevas experiencias, básicamente audiovisuales, sin contar innumerables festivales de cine y demasiados aviones Muchas gracias a Forma-Cinépata (Sebastián Varela, Titi Viera-Gallo y Margarita Ortega) y a Giorgio González, Fernán Gazmuri, Luis Felipe Merino y Rafael Vergara por apostar X lo imposible Estos apuntes están teñidos con la creación de dos películas: una que se filmó y estrenó, y otra que se escribió y preprodujo y está en camino. **SE ARRIENDA** marca un antes y después. Gracias a Diego Valenzuela, Pancho Ortega, Andrés Valdivia y, sin duda, Cristián Heyne, que me abrió los oídos y cuya amistad creativa y lealtad ravotrílica me ha hecho mejor persona Este libro se terminó de imprimir en el mes de septiembre de *2007*, en los talleres de Industrias Gráficas 3F S.A., ubicados en Roberto Espinoza 1289, Santiago de Chile Gracias a René Martín por crear a medias Perdido, y por bombardearme con películas y series raras y grupos que nunca había escuchado Persona clave para mi sanidad de estos años fue Andrea Vial, cuya vocación de salvadora y samaritana, más su energía apabullante, fue un apoyo no menor. Gracias por invitarme a ser writer in residence, a la Universidad Alberto Hurtado, y por creer en un diplomado donde se habla y se piensa acerca del cine Una vez más, gracias a Andrea Viu, que tiene paciencia, que cree en mis portadas y títulos, y me permite publicar lo que quiero y no lo que quiere el resto Alejandro Aliaga, AA, fue el mejor de los entrenadores y no me cabe duda que, sin él, estos apuntes serían más autistas que apuntes. Eternamente en deuda, Alejandro Este libro fue compuesto y diseñado utilizando las siguientes tipografías: Charlotte Sans, AGaramond, ITC American Typewriter, Arial, Monotype Sorts, Freehand-Caps, EscalidoGothico Ricardo Alarcón, un autista de pura sangre, otra vez entendió que los libros también son algo más que palabras A mi agente Guillermo Schavelzon: gracias por aceptar y entender que un narrador es un narrador, da lo mismo que escriba o filme.

Sobre el Autor

Estudió Periodismo en la Universidad de Chile. En 1990 publicó Sobredosis, su primer libro de cuentos. Es autor de los libros Mala onda; Por favor, rebobinar; Tinta roja; Las películas de mi vida; Cortos y Missing: una investigación (Premio de la Crítica UDP 2009); de los libros de no ficción Primera parte y Apuntes autistas. También fue coeditor de la antología de críticas de cine Una vida crítica, de Héctor Soto, y de la célebre, polémica y ahora canónica McOndo. Además, fue director y montajista de Mi cuerpo es una celda, la autobiografía de Andrés Caicedo. Ha dirigido varios clips; los largometrajes Se arrienda, Velódromo y Música campesina; y el corto 2 Horas. Fue seleccionado por Time/CNN como uno de los líderes del siglo XXI y Newsweek lo colocó en su portada como ícono de la nueva literatura latinoamericana. Ha sido traducido al inglés, finlandés, polaco, italiano, alemán, danés, coreano y portugués. El año 2010 obtuvo la Beca Guggenheim por ficción. Vive en Santiago.

Document Outline

- Dedicatoria
- Nota
- Viajar
    - Escapar
    - Guiarse 瘀椀愀樀愀爀 愀 猀漀氀愀猀)
    - El mundo es una pantalla
    - Coleccionar recuerdos
    - Peregrinar
    - Demoliendo hoteles
    - El sonido del silencio
    - Austin, revisitado 氀愀 挀甀氀琀甀爀愀 搀攀 渀漀 栀愀挀攀爀 渀愀搀愀)
    - SCL
- Mirar
    - Ser cinépata
    - El hombre que veía demasiado
    - Ver para contar
    - Pedazos de tiempo
    - Mi película favorita
    - Casi perfecta 氀愀 挀愀渀琀椀搀愀搀 搀攀 愀洀椀最漀猀 焀甀攀 甀渀漀 琀椀攀渀攀)
    - Adolescer
    - Cómo transformarse en un cineasta chido
    - Una al año, cada otoño, por el resto de tu vida
    - Apuntes 礀 戀漀猀焀甀攀樀漀猀) polacos
- Leer
    - Lectores
    - ¿Cuál fue el último gran libro que viste?
    - Tratar de estar mejor
    - Leer acompañado
    - Voceros 琀漀搀漀 攀猀琀□ 攀渀 琀漀搀漀)
    - Subrayar
    - Nerviosos
    - Corresponsales de su momento 漀 挀□洀漀 渀漀 猀攀爀 琀愀渀 猀攀爀椀漀)
    - ¿De qué hablamos cuando hablamos de Isabel Allende?
    - Dos amigos
    - Hijo de…
    - Confessions of an unrepentant exile
    - Un mundo fresaniano

    - Llamadme Stingo
    - Escuela de escritores
    - El arte de sanar
- Narrar
    - ¿Una profesión peligrosa?
    - El color de la tinta
    - Gabo y yo: un largo y sinuoso camino
    - La pega de uno 攀猀振爀椀戀椀爀卄 愀磵甀搀愀爀卄 猀愀氀瘀愀爀)
    - Yo hablo español
    - Lecciones de vida
    - Cosas literarias que me gustan
    - Papelucho, jalado 攀渀 戀甀猀振愀 搀攀 鷾愀琀□愀猀嘀椀振甀□愀)
    - El horror de escribir
    - Asesinar en serio 愀 猀愀渀最爀攀 琀椀戀椀愀)
    - La 瀀爀椀洀攀爀愀) película de mi vida
    - Más
    - Cómplices
    - Perdido 鷾椀猀猀椀渀最)
- Autor
- Créditos